JOHN BERGER
SOBRE LOS ARTISTAS
VOL. 2



Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

JOHN BERGER
SOBRE LOS ARTISTAS
VOL. 2

Edición a cargo de Tom Overton
Traducción de Pilar Vázquez

GG®

Para Beverly y para Gareth Evans

Título original: *Portraits: John Berger on Artists*, publicado originalmente por Verso, Londres, 2015.
La editorial ha dividido este libro en dos volúmenes, siendo el primero *Sobre los artistas vol. 1*, publicado en 2017, y este el segundo de ellos.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL
Ilustración de la cubierta: Vincent van Gogh, *Autoretrato con oreja vendada y pipa*, 1899. © Album / akg-images

ISBN: 978-84-252-3062-2 (epub)
www.ggili.com
Producción del ebook: booqlab.com

Índice



Origen de las ilustraciones

Prólogo

Siempre he detestado que digan que soy crítico de arte. Es cierto que durante diez años, más o menos, escribí en prensa regularmente sobre temas relacionados con artistas, exposiciones privadas o públicas y museos, así que el término está justificado.

Pero en el ambiente en el que me formé a partir de la adolescencia, llamar a alguien crítico de arte era un insulto. Un crítico de arte era alguien que juzgaba y pontificaba sobre cosas sobre las que sabía un poco o directamente nada. Los críticos de arte no eran tan malos como los marchantes, pero eran unos pesados.

Aquel era un ambiente de pintores, escultores y artistas gráficos de todas las edades que luchaban por sobrevivir y por crear sus obras con un mínimo de publicidad, y sin aplauso alguno o justo reconocimiento. Eran astutos, se ponían unos listones muy altos, eran humildes; los maestros antiguos eran sus compañeros y se mostraban fraternalmente críticos unos con otros, pero les importaban un comino el mercado del arte y sus promotores. Muchos eran refugiados políticos y, por naturaleza, eran proscritos. Así eran los hombres y las mujeres que me enseñaron y me inspiraron.

Su inspiración me llevó a escribir intermitentemente sobre arte en el curso de mi larga vida de escritor. Pero ¿qué sucede cuando escribo —o intento escribir— sobre arte?

Después de haber contemplado una obra de arte, me voy del museo o de la galería de arte en la que estaba expuesta y entro, vacilante, en el estudio en el que fue creada. Allí aguardo con la esperanza de aprender algo de la historia de su creación. De las esperanzas, de las decisiones, de los errores, de los descubrimientos implícitos en esa historia. Hablo para mí, recuerdo el mundo exterior al estudio y me dirijo al artista a quien, tal vez, conozco, o quien puede llevar varios siglos muerto. A veces, algo de lo que hizo me responde. Nunca hay una conclusión. A veces surge un nuevo espacio que nos desconcierta a los dos. Y, también, a veces, se da una visión que nos deja boquiabiertos..., boquiabiertos como ante una revelación.

Son los lectores de mis textos quienes tienen que valorar el resultado de este planteamiento, de esta práctica. Yo no sabría decirlo. Siempre dudo. De una cosa, sin embargo, estoy seguro, y es mi agradecimiento a todos los artistas por su hospitalidad.

Las ilustraciones de este libro son todas en blanco y negro. Se ha hecho así porque en el mundo consumista de hoy día las brillantes reproducciones en color tienden a convertir lo que muestran en artículos de un catálogo de lujo para millonarios, mientras que las reproducciones en blanco y negro son sencillos recordatorios.

John Berger

24 de marzo de 2015

NOTA A LA EDICIÓN CASTELLANA

Si bien la edición inglesa original de este libro se publicó en un único volumen, en castellano aparece en dos separados, siendo este el segundo de los dos. Si el primer volumen (*Sobre los artistas, vol.* 1, 2017) abarcaba desde las pinturas prehistóricas de la cueva de Chauvet hasta el advenimiento de la modernidad con Paul Cézanne, este segundo incluye ensayos de artistas que van desde Claude Monet hasta Randa Mdah, una artista palestina nacida en 1983. Por ello, en la introducción se especifican aquellas referencias a ensayos que se recogen en el primer volumen.

En aquellos capítulos compuestos por diversos fragmentos de ensayos sobre el mismo artista, se marca con *** el cambio en el texto.

Se conservan las notas a pie de página de la edición original, a las que se añaden las notas del editor castellano [N. del Ed.].

La compañía del pasado
Tom Overton

"Muchas veces pienso que incluso cuando escribo sobre arte lo que hago es escribir relatos: los narradores, quienes cuentan historias, pierden su identidad y están abiertos a las vidas de otras personas", decía John Berger en 1984.

A algunos amigos de Berger, Geoff Dyer y Susan Sontag entre ellos, no les convenció esta explicación. ¿No era una historia que contaba Berger sobre sí mismo? ¿No es lo de contar historias una forma oral, y no se dedican los escritores como Berger al mundo del libro? No obstante, Berger nunca se desdijo, en parte porque esa forma, ese "escribir relatos", abarca toda su obra, empezando por los cuentos y las obras dramáticas, siguiendo por los poemas, las novelas, las piezas radiofónicas, las películas, las instalaciones y los ensayos, y terminando por toda suerte de representaciones inclasificables realizadas en colaboración con otros. Como ha señalado Marina Warner, la forma en la que Berger se dirigía al espectador que lo veía en la televisión en la serie de la BBC *Ways of Seing* [*Modos de ver*], en 1972, se parecía a las alocuciones directas, habladas, de unas formas mucho más antiguas de comunicación.

Berger sugiere que empezó a considerarse narrador durante su servicio militar, en 1944, cuando les escribía las cartas a los suyos a los soldados que no sabían escribir. Muchas veces le pedían que añadiera algunas florituras a lo que le dictaban, y, a cambio, ellos le brindaban su protección. No se trataba, pues, del magnífico aislamiento del novelista o del crítico estereotípico; más bien, Berger se veía como uno más en aquel entorno social, incluso se podría decir que estaba a su servicio.

En 1962, Berger abandonó Gran Bretaña y pasó los años inmediatamente posteriores viviendo en diferentes partes de Europa. Solo cuando se estableció en el pueblo alpino de Quincy, a mediados de la década de 1970, pudo su esposa, Beverly, empezar a montar un archivo literario estable de los documentos que habían sobrevivido.[1] Cuando el archivo llegó a la British Library en 2009, venía ligeramente editado conforme a esa lógica narrativa, de relato oral: lo que más le interesaba a Berger, según dijo, no eran las notas y los borradores que habían salido de su mano, sino las cartas o los mensajes que le habían enviado a él.

Berger nació en Londres y su decisión de donar el archivo a la British Library en lugar de venderlo al mejor postor ya fue un hecho significativo en sí mismo. Ya había establecido un precedente con un gesto similar en 1972, cuando descubrió que la fundación que otorga el Premio Booker McConnell, premio que le había sido concedido por su novela *G.*,[2] había tenido conexiones con el tráfico de esclavos. Su respuesta consistió en repartir el premio a partes iguales entre los Panteras Negras y su siguiente proyecto, una colaboración con el

fotógrafo Jean Mohr en la que investigaron y estudiaron el mal trato de que eran objeto los trabajadores inmigrantes en Europa, estudio que se plasmaría en el libro *Un séptimo hombre*.[3] En 2009, al igual que en 1972, Berger consideraba que no se trataba de una cuestión filantrópica o caritativa, sino de lo que él definió como "mi desarrollo continuo como escritor: de lo que se trata es de mi relación con la cultura que me formó".

El archivo conservado hoy en la British Library contiene más textos que imágenes, y los dibujos, cuando los hay, son puramente marginales. Pero cuando, entre 2010 y 2013, me dediqué a leerlo y catalogarlo, al tiempo que escribía una tesis doctoral, me fui dando cuenta de las muchas veces que Berger estaba también escribiendo sobre arte cuando contaba una historia.

Los primeros fragmentos del archivo proceden de la época en la que Berger empezó su carrera de pintor, de sus estudios en la Chelsea School of Art y en la Central School of Art, de sus exposiciones en Londres, de cuando un cuadro suyo entró en la Colección del Arts Council. En 2010, Berger expresaba lo siguiente:

> Fue una decisión consciente la de dejar de pintar —pero no de dibujar— y dedicarme a escribir. Un pintor es como un violinista: tienes que tocar todos los días, no es algo que puedas hacer esporádicamente. Para mí, entonces, había demasiadas urgencias políticas para pasarme la vida pintando. Lo más urgente era la amenaza de la guerra nuclear: el peligro, por supuesto, venía de Washington, no de Moscú.

Escribió charlas sobre temas de arte para la BBC, más tarde columnas para las revistas *Tribune* y *New Statesman*, y hacia 1952, sus compañeros de promoción lo consideraban escritor más que otra cosa. Su primer libro fue un ensayo sobre el pintor italiano Renato Guttuso,[4] publicado en 1957. El archivo también lo muestra componiendo *Permanent Red: Essays in Seeing*,[5] su primera recopilación de artículos, y escribiendo una novela, *Un pintor de hoy*,[6] en la que ofrece en forma de ficción algunos de los mismos temas y argumentos tratados en los artículos.

Entonces, al igual que hoy, Berger se consideraba, entre otras cosas, marxista, aunque nunca llegó a ser miembro del Partido Comunista. Lo que le exigía fundamentalmente al arte, una exigencia que provenía de sus lecturas de Frederick Antal, de Max Raphael, y de sus conversaciones con los artistas emigrados entre los que vivía, era: ¿ayuda o anima esta obra a los seres humanos a conocer y reclamar sus derechos sociales? Para él, el realismo socialista que representaba a los obreros soviéticos estajanovistas era obviamente propaganda, pero también lo era el expresionismo abstracto estadounidense: liberado de cualquier otra función, no

representaba más que al capital.[7] Durante toda esa década defendió un tipo de pintura y escultura mayormente figurativa, pero basada en los descubrimientos de la abstracción moderna.

En 1959, Berger escribió un artículo titulado "Staying Socialist" ["Seguir siendo socialista"], en el que reconocía que se había "equivocado en gran medida con respecto a los jóvenes pintores de este país. No han evolucionado conforme a las líneas que yo había previsto". En otras parcelas, sin embargo, tenía más esperanza, y añadía: "Lo que profetizaba en el campo de la escultura y la pintura ha resultado ser cierto en el de la literatura y el teatro".

En este momento, empezó a abandonar la actividad de crítico de arte, dedicado a tiempo completo a las reseñas de exposiciones, pero las artes visuales no dejaron de tener una presencia vital en su escritura. Los dos personajes principales de *Un pintor de hoy* se conocen contemplando el *Retrato de Isabel de Porcel* de Francisco de Goya en la National Gallery, y en *La libertad de Corker*,[8] el turbador descubrimiento de una reproducción de *La Maja desnuda* en la tapa de una caja de bombones es un indicador del carácter típicamente inglés del protagonista; de su represión y de su insatisfacción.

Inevitablemente, tal vez, para alguien con su tipo de formación, Berger siempre ha buscado en las artes visuales una especie de guía práctica, más que inspiración. Fiel a una declaración realizada en 1956, en la que decía que "si es cierto que soy un propagandista político, me enorgullezco de serlo. Pero mi corazón y mis ojos siguen siendo los de un pintor", se dispone a aprender de la experiencia de mirar no solo como artista, sino también como narrador. En un artículo publicado en *New Society* en 1978 aprobaba de la manera en la que dos académicos, Linda Nochlin y Timothy J. Clark explicaban en sus obras respectivas "la teoría y el programa del realismo de Gustave Courbet", desde el punto de vista social e histórico.[9] Pero, según Berger, la cuestión seguía abierta: "¿Cómo lo practicaba con los ojos y las manos? ¿Cuál es el significado de esa forma suya, única, de representar las apariencias? Cuando decía que el arte 'es la expresión más completa de lo existente', ¿qué entendía por 'expresión'?". Y continuaba examinando cómo en *Entierro en Ornans* (1849-1850)

> Courbet había pintado un grupo de hombres y mujeres tal como podrían aparecer cuando asisten a un funeral en el pueblo, y se había negado a organizar (armonizar) las apariencias dándoles un significado más elevado, independientemente de que este fuera falso o auténtico. Courbet rechazó la función del arte como moderador de las apariencias, como algo que ennoblece lo visible. En su lugar, pintó, en un lienzo de veintiún metros cuadrados, un grupo de figuras en tamaño natural en torno a una

> sepultura; unas figuras que no anunciaban *nada*, salvo "así es como somos".

Por esa época, Berger estaba trabajando en la trilogía *De sus fatigas* (1979-1991), una colección de relatos, muy relacionados entre sí e inspirados en Quincy y las montañas del entorno, sobre la vida rural como una forma de dignidad humana en vías de desaparición. En los borradores del primer libro, *Puerca tierra* (1979),[10] guardados en el archivo, *Entierro en Ornans* aparece en una lista de "ilustraciones posibles". El funeral representado en el cuadro tiene lugar en el Jura, una región situada a unas tres horas al norte de Quincy. Courbet lo pintó entre 1849 y 1850, lo que significa que el abuelo que pierde la vista en el relato titulado "También aúlla el viento", uno de los relatos que forman parte de *Puerca tierra*, habría tenido más o menos la edad del monaguillo que aparece en primera fila. Parece que podría haber servido a Berger para imaginarse el lugar de su vecino en la historia.

Este sentido de las relaciones vivas es fundamental en la idea que tiene Berger de su vocación de narrador. Procede de Max Raphael, quien, según creía Berger, había mostrado "como no lo había hecho ningún otro escritor, el significado revolucionario de las obras heredadas del pasado [...] y de las obras que se crearán en el futuro". La idea, expresada en *Modos de ver*,[11] de que el capitalismo funciona por el procedimiento de separarnos de la historia le condujo a transformar su realismo socialista de la década de 1950 en una suerte de realismo mágico, en el que coexisten vivos y muertos. De modo que cuando en 2009 donó el archivo, ofreció una entrevista en la que sugería que los archivos eran

> otra manera de estar presentes de las personas que vivieron en el pasado, estén todavía vivas o hayan desaparecido. Esto me parece una de las cosas esenciales de la condición humana. Es lo que diferencia al ser humano de cualquier otro animal: vivir con aquellos que han vivido y la compañía de quienes ya no están vivos. Y no se trata necesariamente de personas que uno haya conocido personalmente, me refiero a personas a las que solo conocemos por lo que hicieron o por lo que han dejado tras ellas; esta cuestión de la compañía del pasado es lo que me interesa, y los archivos son una especie de yacimiento o de emplazamiento, en el mismo sentido en el que nos referimos a los yacimientos arqueológicos.

La experiencia de mirar a las artes visuales no ha dejado de desempeñar un papel importante en la evolución de la narrativa bergeriana. La correspondencia en *Tiziano: ninfa y pastor*[12] empieza con el fantasma de Tiziano apareciéndosele a la hija de Berger en una exposición en Venecia (vol. 1). El personaje de "John" que discurre a lo largo de las páginas de *Aquí nos vemos*[13] nos recuerda al protagonista de *Un pintor de hoy*. En los borradores guardados en los archivos hay

reproducciones de los retratos de El Fayum, así como las guardas para la primera edición de *De A para X*.[14] *El cuaderno de Bento*[15] imagina el descubrimiento de los dibujos del filósofo favorito de Karl Marx, Baruch Spinoza. Pero si hay tanto en la escritura de Berger que tiene que ver con el arte, ¿en qué puede ser útil reunir una colección como esta?

En su introducción a *Selected Essays of John Berger*,[16] Geoff Dyer invitaba a los lectores a utilizar el ejemplo de Berger para "volver a trazar los mapas" de las grandes nociones de la literatura contemporánea, en particular la idea de que escribir novelas es más importante o tiene más prestigio que escribir ensayos. Como lo expresaba Pablo Picasso en 1923: "Siempre que he tenido algo que decir, lo he dicho de la manera en la que sentía que debía decirse. Cada motivo requiere inevitablemente un método de expresión diferente".[17]

Este libro intenta mostrar una amplia gama de las respuestas al arte ofrecidas por Berger a diferentes temas artísticos, incluyendo, pero no limitándose, al ensayo. Las más convencionales son las reseñas de exposiciones; la menos convencional es probablemente la elegía que le dedica a Juan Muñoz, escrita en forma de una serie de cartas dirigidas al poeta turco Nazim Hikmet, desaparecido hace ya bastantes años. Entre medias hay poemas, fragmentos de novelas y dramas, al igual que piezas escritas en forma de diálogo, las cuales muestran la faceta colaborativa de Berger desde el principio de su carrera. Cada capítulo, cada pieza, es un retrato en el sentido de que responde con suma atención y empatía a la complejidad de la vida, la obra y la época en la que ha vivido un artista determinado, o, como en el caso de los dos primeros capítulos, un grupo de artistas unidos por el anonimato.[18] Una pareja —Lee Krasner y Jackson Pollock, por ejemplo— constituye, conforme a la lógica que Berger sigue en ese artículo, un doble retrato inseparable.

El ensayo de 1967 titulado "No More Portraits" ("No más retratos") era una especie de autopsia de una tradición que había quedado plenamente ejemplificada en la National Portrait Gallery. En el artículo se identificaban los tres factores que contribuían a este final. El primero y más obvio era la aparición de la fotografía. El segundo la incapacidad creciente de creer en los roles sociales de los retratados, unos roles que se creían confirmados por este tipo de arte, el retrato. Pensemos, por ejemplo, en los retratos que hizo Frans Hals de los ciudadanos acomodados de su entorno (vol. 1); incluso en estos, Berger se imagina el desagrado que le causaría al pintor esta tarea, su resentimiento primordial hacia los regentes del asilo.

El tercer factor es que, gracias a los cambios tecnológicos, políticos y artísticos asociados a la modernidad, ya "no podemos aceptar que se pueda establecer adecuadamente la identidad de una persona fijando y preservando su aspecto desde un solo punto de vista, en un solo lugar". Aquí vemos la semilla de la famosa línea de *G.*: "Nunca más

se volverá a contar una sola historia como si fuera la única".

Este libro no intenta rehabilitar esa tradición, sino más bien poner de relieve la frecuencia con la que en sus escritos Berger alcanza la intensidad del enfoque y la empatía imaginativa de las excepciones: los retratos de El Fayum (vol. 1) o Rembrandt (vol. 1); la comparación es irresistible dada la variedad, la frecuencia y la inspiración con las que Berger ha escrito sobre él. En el intercambio epistolar con Leon Kossoff, Berger expone su visión de lo que sucede en lo que para él es un buen retrato:

> La noción romántica del artista creador eclipsó —como lo sigue eclipsando hoy la del artista estrella— el papel que tiene en el artista la receptividad, la apertura. Y esta es la condición para cualquier tipo de colaboración.

Este es el único sentido en el que parece justo considerar esta recopilación —y probablemente es imposible no hacerlo— como algo que se añade a un autorretrato (Dyer decía que su *Selected Essays of John Berger* era "una especie de autobiografía indirecta"). Berger se encuentra a cierta distancia de la asociación que estableció Michel de Montaigne entre el ensayo y el autorretrato: "pinto para mí mismo". Pero un pasaje de un ensayo de Berger de 1978, "El narrador", nos confirma que la analogía entre el retrato y la narración no es demasiado imprecisa:

> Lo que hace diferente la vida de un pueblo es que esta es también un *autorretrato vivo*: un retrato comunal, en cuanto que todos son retratados y retratistas. Al igual que en las tallas de los capiteles románicos, existe una identidad de espíritu entre lo que se muestra y el modo de mostrarlo: como si los esculpidos y los escultores fueran las mismas personas. Pero el autorretrato de cada pueblo no está construido con piedras, sino con palabras, habladas y recordadas: con opiniones, historias, relatos de testigos presenciales, leyendas, comentarios y rumores. Y es un retrato continuo; nunca se deja de trabajar en él.[19]

Como los artículos de este libro no fueron escritos para ser leídos tal como aparecen aquí presentados, el efecto logrado tiene algo que ver con la famosa primera escena de la serie *Ways of Seeing*, en la que Berger aparece cortando el lienzo de lo que parece ser la cabeza de la Venus del *Venus y Marte*, de Sandro Botticelli, y anuncia una especie de *détournement* situacionista: "La reproducción aísla un detalle de un cuadro del resto. El detalle se transforma entonces. Una figura alegórica se convierte en el retrato de una chica".

Una vez que establecí los principios que guiarían la selección, me quedaba la cuestión de la organización. David Sylvester es un ejemplo más o menos contemporáneo; cuando editó su *About Modern Art*,[20] optó por una estructura temática, comparándola con una exposición retrospectiva. En el

prólogo, Sylvester recuerda que él y Berger se habían formado como críticos en la prensa londinense de la década de 1950 y atacaba a Berger por no haber reconocido y promocionado a los mismos artistas, fundamentalmente a Francis Bacon y a Alberto Giacometti, con la misma energía que él.[21]

Ya en 1959, Berger admitía: "Llevo el tiempo suficiente haciendo crítica de arte para que se pueda demostrar que me he equivocado". Una de las características más claras de la larga vida de Berger como escritor es su costumbre —tal vez, la *necesidad*— de reconsiderar, y el texto clave para entenderlo es el ensayo "Entre los dos Colmar", en el cual describe la experiencia de visitar el retablo de Grünewald antes y después del desencanto revolucionario de 1968:

> Las dos veces que fui a Colmar era invierno, y en ambas ocasiones la ciudad estaba atenazada por el frío, ese frío que viene de la llanura y trae con él un recuerdo del hambre. En la misma ciudad, bajo unas condiciones físicas similares, vi de forma diferente. Es un lugar común que la significación de una obra de arte cambia con el tiempo. Por lo general, sin embargo, este conocimiento se utiliza para distinguir entre "ellos" (en el pasado) y "nosotros" (en el presente). Tendemos a representar a *ellos* y sus reacciones ante el arte como parte de la historia, al tiempo que *nosotros* nos atribuimos una visión de conjunto que lo domina todo desde lo que consideramos su cumbre. La obra de arte que ha sobrevivido hasta nuestros días parece así confirmar nuestra posición superior. El objetivo de su supervivencia éramos nosotros.
>
> Esto no es más que una ilusión. La historia no concede privilegios. La primera vez que vi el retablo de Grünewald estaba deseando situar*lo* históricamente. En términos de la religión medieval, la peste, la medicina, el lazareto. Hoy soy yo quien se ve obligado a situarse históricamente.[22]

Esta es una visión de la historia que trata de forjarse en torno a la percepción de una pintura. Muchos de los otros ensayos publicados junto con "Entre los dos Colmar" trazan el retorno repetido a la obra de un artista u otro, unos retornos en los que siempre encuentra algo distinto. Los artículos sobre la obra de Henry Moore y su enmarañamiento en la política cultural de la Guerra Fría son un ejemplo; otro ejemplo lo constituyen las respuestas escritas que ha ido dando a lo largo de toda su vida a las imágenes del envejecimiento humano que ofrece Rembrandt (vol. 1). Los artículos que examinan la forma en que Claude Monet se sometió a la disciplina de pintar una y otra vez la misma catedral, "captando en cada lienzo una transformación nueva y diferente conforme cambiaba la luz", ofrecen una manera de considerar lo que el propio Berger hace en su escritura.

Los anteriores colaboradores de Berger a la hora de disponer las imágenes —entre ellos Jean Mohr, Richard Hollis y

John Christie— han puesto el listón muy alto al impregnar sus libros con la noción de que las reproducciones fotográficas pueden ser un lenguaje revolucionario por derecho propio. Ha habido varios intentos de actualizar la serie televisiva *Ways of Seing* para adaptarla a la era de la reproducción digital, lo que parece sugerir que, aunque su soporte haya envejecido, las tesis esenciales todavía se mantienen; la serie de televisión no se puede sacar en DVD precisamente debido a las cuestiones sobre arte y propiedad que se tratan en ella. Pero estas mismas cuestiones significan también que el lector puede ver la serie gratis online, y seguir el inmenso vocabulario artístico de Berger haciendo búsquedas en internet.

Las ilustraciones empleadas en este libro tratan de impedir lo que Berger describe como una tautología de palabra e imagen y asimismo ese ambiente propio de los libros de gran formato y papel cuché. Siempre como referencias en blanco y negro, o "recordatorios", como explica el propio Berger en su prefacio, estas imágenes tienen un planteamiento distinto en cada texto. A veces, ponen de relieve una característica relevante de una obra; a veces, subrayan el talento de Berger para las comparaciones inesperadas. Más generalmente, intentan ilustrar las relaciones esencialmente dialécticas entre el texto y la imagen en la obra de Berger: el patrón según el cual una imagen da forma a un texto, el cual, posteriormente, moldeará nuestra manera de entender esa imagen.

La estructura amplia de este libro se deriva de la cronología de la inmensa gama histórica de artistas sobre los que ha escrito Berger. En este sentido representa su historia del arte. Pero al dejar espacio para que emerjan en cada capítulo esos repetidos retornos en el orden en el que fueron escritos, se transforma en una serie de retratos, escritos con la apertura propia del narrador para con la vida de los otros. Esta estructura no carece de peligros; el propio Berger razonaba en 1978 que "tratar la historia del arte como si fuera una carrera en la que unos genios toman el relevo de otros es una ilusión individualista, cuyos orígenes renacentistas se corresponden con la fase primitiva de acumulación de capital privado".

Admitía que esta actitud, incompatible con los valores y el espíritu del narrador, no había sido tenida en cuenta en *Modos de ver*. Pero también reflexionaba en otro lugar que "el descuido en las fechas puede ser desastroso; comparar fechas es un estímulo infalible para el pensamiento", y esta estructura da al instante una idea de la vastedad histórica de la obra, y la hace fácil de consultar. Hojeando el libro se obtienen rápidas instantáneas de lo escrito sobre un artista u otro en particular. Leerlo de principio a fin pone de relieve el deseo instintivo de dar una visión histórica por parte de Berger, cuando, por ejemplo, se recuerda a sí mismo que un artista es contemporáneo de otro, quien, en este caso, aparece en el siguiente capítulo.

Se lea como se lea, desde las pinturas de las cuevas de Chauvet (vol. 1) hasta la obra de Randa Mdah sobre la Palestina contemporánea, este libro construye una historia del arte que no trata de establecer distinciones, sino de establecer conexiones, no solo entre los artistas, sino también entre los artistas y nosotros. Finalmente, esto nos lleva hasta la única definición de genio que cabe, tal vez, en la obra de Berger, una cita de Simone Weil de 1942 que él mismo utiliza en su artículo sobre los retratos de Géricault (vol. 1):

> El amor por nuestro prójimo, cuando es resultado de una atención creativa, es análogo al talento.

1 Berger llamaba a los documentos oficiales el Nuthatch Archive, por el apodo con el que llamaba a Beverly. El *nuthatch* [el trepador azul] es un pájaro común en Europa que se pasa la mayor parte del tiempo colgado de las ramas de los árboles, en ocasiones cabeza abajo.

2 Berger, John, *G.: A Novel*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1972 (versión castellana: G., Alfaguara, Madrid, 1994) [N. del Ed.].

3 Berger, John, *A Seventh Man*, Penguin, Harmondsworth, 1975 (versión castellana: *Un séptimo hombre*, Capitán Swing, Madrid, 2014) [N. del Ed.].

4 Berger, John, *Renato Guttuso*, Verlag der Kunst, Dresde, 1957 [N. del Ed.].

5 Berger, John, *Permanent Red: Essays in Seeing*, Methuen, Londres, 1960 [N. del Ed.].

6 Berger, John, *A Painter of Our Time*, Secker & Warburg, Londres, 1958 (versión castellana: *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Madrid, 2002) [N. del Ed.].

7 Aunque esto les sonara paranoico a muchos de sus contemporáneos, ensayistas posteriores han investigado las actividades culturales financiadas por la CIA en esa época, particularmente a través del Congress for Cultural Freedom.

8 Berger, John, *Corker's Freedom*, Methuen, Londres, 1964 (versión castellana: *La libertad de Corker*, Interzona, Buenos Aires, 2016) [N. del Ed.].

9 Véase: Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books,

Harmondsworth, 1971 (versión castellana: *El Realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991); y Clark, Timothy J., *Image of the People: Gustave Coubert and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, Londres, 1973 (versión castellana: *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981); y *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames & Hudson, Londres, 1973.

10 Berger, John, *Pig Earth*, Writers and Readers Pub. Cooperative, Londres, 1979 (versión castellana: *Puerca tierra*, Alfaguara, Madrid, 2016) [N. del Ed.].

11 Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin Books, Londres, 1972 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].

12 Andreadakis Berger, Katya y Berger, John, *Titian: Nymph and Shepherd* [1996], Bloomsbury, Londres, 2003 (versión castellana: *Tiziano: ninfa y pastor*, Ediciones Árdora, Madrid, 1999) [N. del Ed.].

13 Berger, John, *Here Is Where We Meet*, Pantheon, Nueva York, 2005 (versión castellana: *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Madrid, 2005) [N. del Ed.].

14 Berger, John, *From A to X: A Story in Letters*, Verso, Londres, 2008 (versión castellana: *De A para X: una historia en cartas*, Alfaguara, Madrid, 2009) [N. del Ed.].

15 Berger, John, *Bento's Sketchbook*, Pantheon Books, Nueva York, 2011 (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, Alfaguara, Madrid, 2012) [N. del Ed.].

16 Dyer, Geoff (ed.), *Selected Essays of John Berger*, Vintage, Nueva York, 2001 [N. del Ed.].

17 El propio Berger empleó esta cita en *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965 (versión castellana: *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013).

18 Fuera de estos parámetros, Berger ha producido toda una serie de textos más teóricos que se acercan al ámbito, más amplio, de los períodos históricos: por ejemplo, "The Moment of Cubism" o "The Clarity of the Renaissance", y textos que demuestran su papel, aún poco reconocido, en la presentación y la defensa de escritores como Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Roland Barthes al público de habla inglesa. Estos están recogidos en otro libro: *Landscapes. John Berger on Art*, (Verso, Londres/Nueva York, 2016), editado por Tom Overton.

19 Berger, John, "The Storyteller" [1978], en *The Sense of Sight*, *Pantheon*, Londres, 1985 (versión castellana: "El narrador", en *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 44) [N. del Ed.].

20 Sylvester, David, *About Modern Art: Critical Essays, 1948-1996*, Henry Holt & Co., Nueva York, 1997 [N. del Ed.].

21 Hyman, James, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain During the Cold War, 1945-1960*, Yale University Press, New Haven, 2001. Hyman sigue siendo la autoridad en la relación entre Sylvester y Berger durante la primera etapa de sus carreras respectivas. En sus escritos posteriores, Berger

se mostró un defensor respetuoso de las ideas de Sylvester.

22 Berger, John, "Between Two Colmars" [1976], en *About Looking*, Readers and Writers Publishing Cooperative, Londres, 1980 (versión castellana: "Matthias Grünewald", en *Sobre los artistas vol. 1*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2017, pág. 85) [N. del Ed.].

Sobre los artistas

Claude Monet
1840-1926

Mucho se ha dicho y elaborado a propósito de aquella famosa observación de Paul Cézanne de que si Monet fuera solo un ojo, ¡menudo ojo! Más importante ahora, tal vez, es reconocer la tristeza de los ojos de Monet, una tristeza que aparece en una fotografía tras otra.

Poca atención se ha prestado a esta tristeza, porque no hay lugar para ella en la versión que suele dar la historia del arte del significado del impresionismo. Monet fue el líder de los impresionistas —el más coherente y el más intransigente—, y el impresionismo fue el inicio del modernismo, una suerte de arco triunfal por el que pasó el arte europeo para entrar en el siglo xx.

Hay algo de cierto en esta versión. El impresionismo marcó efectivamente una ruptura con la historia de la pintura europea anterior, y mucho de lo que le sucedería —postimpresionismo, expresionismo, abstracción— puede considerarse en parte engendrado por este primer modernismo. Es igualmente cierto que hoy, medio siglo después, las obras tardías de Monet —y en particular los nenúfares— parecen haber prefigurado la obra de artistas tales como Jackson Pollock, Mark Tobey, Sam Francis o Mark Rothko.

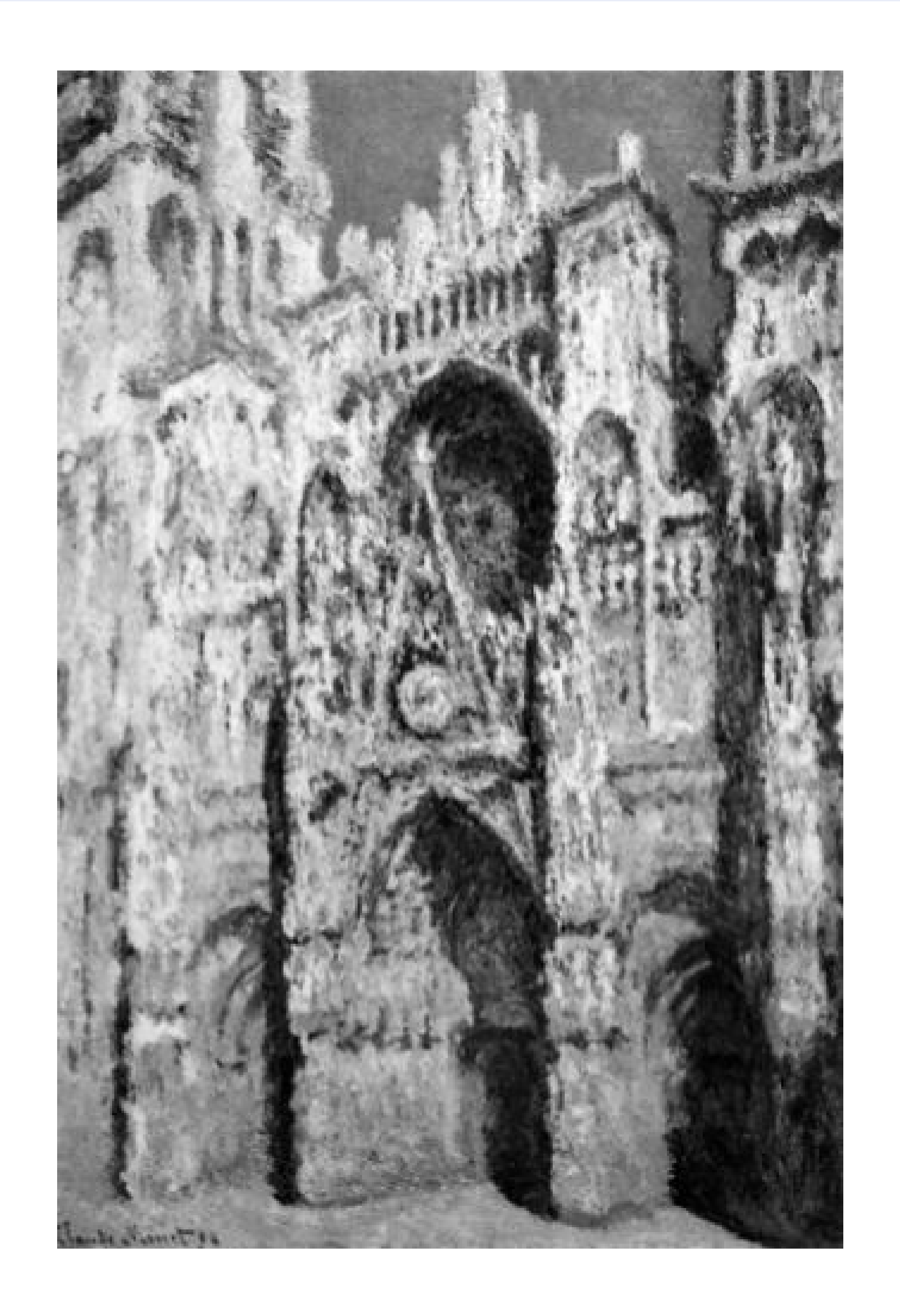
Se podría argumentar, como lo hizo Kazimir Malévich, que las veinte pinturas de la fachada de la catedral de Ruan vista a diferentes horas del día y bajo diferentes condiciones climáticas, ejecutadas por Monet a principios de la década de 1890, fueron la última prueba sistemática de que la historia de la pintura nunca volvería a ser la misma. Esta historia tendría que admitir desde entonces que cada apariencia podría considerarse una mutación y que la propia visibilidad debía considerarse un flujo.

Es más, si uno piensa en la claustrofóbica cultura burguesa de mediados del siglo xix, es imposible no ver la liberación que supuso la aparición del impresionismo. Pintar al aire libre frente al motivo, observar directamente, otorgar a la luz la hegemonía que le corresponde en el dominio de lo visible, relativizar todos los colores (de modo que todo chisporrotea), abandonar la pintura de leyendas polvorientas y de toda ideología directa, hablar de las apariencias cotidianas que conforman la experiencia de un público urbano más amplio (una fiesta, un día de campo, unos barcos, unas mujeres sonriendo al sol, banderas, árboles en flor: el vocabulario de imágenes impresionistas es el de un sueño popular, el del esperado, querido, domingo profano), la inocencia del impresionismo (inocencia en el sentido de que abolió los secretos de la pintura, lo sacó todo a plena luz del día, ya no había nada que ocultar, y, por consiguiente, la pintura amateur no tardó en seguirle): ¿cómo no iba a considerarse todo esto una liberación?

¿Por qué no podemos olvidar la tristeza de los ojos de

Monet? O, simplemente, ¿por qué no podemos reconocerla como un rasgo personal, resultado de la pobreza de sus primeros años, de la muerte de su primera esposa cuando todavía era muy joven, de su falta de vista en la vejez? Y, en cualquier caso, ¿no correremos el riesgo de explicar la historia de Egipto como una consecuencia de la sonrisa de Cleopatra? Corramos ese riesgo.

Veinte años antes de pintar la fachada de la catedral de Ruan, Monet pintó *Impresión, sol naciente* (tenía treinta y dos años por entonces); fue pensando en esta pintura cuando el crítico Jules-Antoine Castagnary acuñó el término "impresionista". La pintura es una vista del puerto de Le Havre, donde Monet pasó su infancia. En primer plano se ve la diminuta silueta de un hombre remando de pie en un bote con otra figura a su lado. Apenas visibles en la media luz de la mañana, entrecruzan el agua mástiles y grúas. Por encima, pero todavía bajo en el cielo, hay un pequeño sol naranja y, por debajo de este, su encendido reflejo en el agua. No es la imagen de un amanecer (aurora), sino la de un nuevo día que entra inadvertidamente, de la misma forma que se escapó el de ayer. El talante del cuadro recuerda al del poema de Charles Baudelaire *El crepúsculo matutino*, en el que el día que se inicia es comparado con el llanto de alguien al despertarse.



Claude Monet, *Catedral de Ruan*, 1892-1893.

Y, sin embargo, ¿qué es exactamente lo que constituye la melancolía de este cuadro? ¿Por qué otras escenas similares pintadas, por ejemplo, por Turner no provocan un humor parecido? La respuesta reside en el método utilizado en la pintura, en esa práctica que precisamente recibiría el nombre de impresionismo. La transparencia del fino pigmento que

representa el agua, a través del cual aparece la trama del lienzo, las pinceladas rápidas, quebradizas como paja, que evocan a las ondulaciones del esparto, las zonas de sombra restregadas, los reflejos que ensucian el agua, la veracidad óptica y la vaguedad *objetiva*, todo ello convierte la escena en algo improvisado, raído, decrépito. Es una imagen del desamparo. Su misma insustancialidad hace imposible todo cobijo. Al mirarla, se te viene a la cabeza la imagen de un hombre intentando encontrar el camino de vuelta a casa a través de un decorado teatral. Los versos de Baudelaire en *El cisne*, publicado en 1860, acompañan perfectamente al lento suspiro exhalado ante la precisión de la escena y la censura que expresa.

> Las ciudades, ay, cambian
> Con mayor rapidez que un corazón humano.[1]

Si el impresionismo trataba de las "impresiones", ¿qué cambio supuso en la relación entre la cosa vista y el espectador? (Con espectador me refiero aquí tanto al pintor como al espectador propiamente dicho.) Uno no tiene *impresiones* de las escenas que le resultan profundamente familiares. Una impresión es algo más o menos fugaz; es lo que *queda atrás* cuando la escena ha desaparecido o se ha modificado. El conocimiento puede coexistir con lo conocido; una impresión, por el contrario, sobrevive sola. Por intensa o empírica que haya sido la observación en el momento, posteriormente resulta imposible verificar la impresión, al igual que sucede con los recuerdos. (Durante toda su vida, Monet se quejó, en una carta tras otra, de su incapacidad para completar un cuadro ya comenzado debido a que las condiciones atmosféricas, y, por consiguiente, el tema, habían cambiado irremisiblemente.) La nueva relación entre la escena y el espectador se había modificado de tal forma que ahora la escena era más fugitiva, más quimérica que el espectador. Y ahí volvemos a encontrarnos con los mismos versos de Baudelaire: "La forma de una ciudad...".

Supongamos que estamos examinando la experiencia ofrecida por un cuadro más típicamente impresionista. En la primavera del mismo año en que pintó *Impresión, sol naciente* (1872), Monet realizó dos pinturas de un lilo de su jardín de Argenteuil; una muestra el árbol en un día nublado, y la otra en un día soleado. En ambos cuadros, reclinadas en la pradera bajo el árbol, se distinguen apenas tres figuras. (Se piensa que son Camille, la primera esposa de Monet, Sisley y su mujer.)

En la pintura con el día nublado, estas tres figuras parecen polillas posadas a la sombra del lilo; en la segunda, se vuelven casi tan invisibles como los lagartos. (En realidad, lo que delata su presencia es la experiencia anterior del espectador; de algún modo, este distingue de entre todas las marcas iguales, que no son más que hojas, la marca de un perfil con una pequeña oreja.)

En la primera pintura, las flores del lilo tienen un brillo de cobre malva; en la segunda, toda la escena está iluminada como una hoguera recién prendida: ambas están animadas por un tipo diferente de energía lumínica; aparentemente ya no hay huellas de decrepitud, todo resplandece. ¿Óptica pura? Monet hubiera asentido con la cabeza. Era un hombre de pocas palabras. Y, sin embargo, no es solo eso.

Ante el lilo pintado, uno experimenta algo diferente de todo lo que ha podido sentir frente a cualquier pintura anterior. La diferencia no es una cuestión de nuevos elementos ópticos, sino de una nueva relación entre lo que estás viendo y lo que has visto. Cualquier espectador reconocerá esta sensación si se para a reflexionar un momento; todo lo que puede cambiar es la elección personal de los cuadros que revelen más vívidamente a cada cual la nueva relación. Hay cientos de pinturas impresionistas, ejecutadas durante la década de 1870, entre las que escoger.

El lilo pintado es al mismo tiempo más preciso y más vago que cualquier otra pintura que hayamos visto con anterioridad. Todo ha sido más o menos sacrificado en aras de la precisión óptica de sus colores y tonos. El espacio, las medidas, la acción (la historia), la identidad, todo queda sumergido bajo el juego de luz. Uno debe recordar aquí que la luz *pintada*, a diferencia de la real, *no* es transparente. La luz pintada cubre, sepulta, los objetos pintados, algo parecido a la nieve que cubre un paisaje. (Y la atracción que Monet sentía por la nieve, la atracción de las cosas que se pierden sin una pérdida de realidad de primer grado, se correspondía probablemente con una profunda necesidad psicológica.) ¿Es, por tanto, óptica la nueva energía? ¿Tiene razón Monet al asentir con la cabeza? ¿Lo domina todo la luz pintada? No, porque todo esto pasa por alto la forma en que la pintura actúa realmente sobre el espectador.

Dada la precisión y la vaguedad, uno se ve forzado a volver a ver las lilas de su propia experiencia. La precisión activa la memoria visual, mientras que la vaguedad se encarga de recibir y acomodar al recuerdo cuando llega. Y aún más, la evocación del recuerdo visual destapado es tan intensa que también se extraen del pasado otros recuerdos ligados a otros sentidos y apropiados a la ocasión: un aroma, la tibieza, la humedad, la textura de un vestido, la duración de una tarde. (Uno no puede evitar pensar de nuevo en las *Correspondencias* de Baudelaire.) Caes inmerso en una suerte de remolino de recuerdos sensoriales hacia un momento de placer siempre en retroceso, un momento de reconocimiento total.

La intensidad de esta experiencia puede ser alucinatoria. La caída hacia el pasado con la creciente excitación que la acompaña, que al mismo tiempo es la imagen inversa de la esperanza de que vuelva, una renuncia, tiene algo comparable al orgasmo. Finalmente, todo es simultáneo e inseparable del fuego malva del lilo.

Y, sorprendentemente, todo esto puede deducirse de una afirmación que en 1895 Monet hizo, con ligeras variaciones en las palabras, en diferentes ocasiones:

> El motivo es para mí del todo secundario; lo que quiero representar es lo que existe entre el motivo y yo.

Lo que él tenía en mente eran los colores; lo que por necesidad le viene a la mente al espectador son recuerdos. El hecho de que por lo general el impresionismo se preste a la nostalgia (obviamente en ciertos casos particulares la intensidad de los recuerdos excluye toda nostalgia) no se debe a que vivimos un siglo después, sino que es simplemente el resultado de la forma en que estas pinturas exigen siempre ser leídas.

¿Qué es lo que ha cambiado entonces? Antes, el espectador entraba en una pintura. Su marco o sus bordes eran un umbral. La pintura en cuestión creaba su tiempo y espacio propios, que eran como una alcoba, un escondite del mundo, y la experiencia de estos, más clara de lo que suele estar en la vida, permanecía inalterable y podía visitarse. Esto tenía muy poco que ver con el uso de una perspectiva sistemática. Lo mismo puede decirse, por ejemplo, de un paisaje chino de Sung. Se trata más de una cuestión de permanencia que de espacio. Incluso cuando la escena representada era momentánea —por ejemplo, la *Crucifixión de san Pedro* de Caravaggio—, su carácter momentáneo está contenido en una continuidad: el arduo subir de la cruz constituye una parte del punto de reunión permanente de la pintura. Los espectadores se cruzan en la *Tienda de Salomón* de Piero della Francesca, o en el *Gólgota* de Matthias Grünewald o en el dormitorio de Rembrandt. Pero no sucede lo mismo en la *Estación de St. Lazare* de Monet.

El impresionismo cerró ese tiempo y ese espacio. Lo que muestra un cuadro impresionista está pintado de tal forma que *uno se ve obligado a reconocer que aquello ya no está ahí*. Es en este punto y solo en este en donde el impresionismo se acerca a la fotografía. Uno no puede introducirse en una pintura impresionista; en su lugar, la pintura extraerá tus recuerdos. En cierto sentido, es más activa que uno mismo: ha nacido el espectador pasivo; lo que recibes se toma de lo que sucede *entre* tú mismo y el cuadro. Dentro de él ya no sucede nada. Los recuerdos extraídos a menudo son placenteros —la luz del sol, las orillas del río, los campos cubiertos de amapolas— y, sin embargo, son también angustiosos porque cada espectador permanece solo. Los espectadores están tan separados como las pinceladas. Ya no hay un punto de encuentro común a todos.

Volvamos ahora a la tristeza de los ojos de Monet. Monet creía que su arte era un arte profético y que estaba basado en el estudio científico de la naturaleza. O, al menos, esto es lo que empezó creyendo y a lo que nunca renunció. El grado de sublimación que implicaba esta creencia queda patéticamente

demostrado en la historia de la pintura que hizo de Camille en su lecho de muerte. Camille murió en 1879, a los treinta y dos años. Muchos años después, Monet confesaría a su amigo Georges Clemenceau que su necesidad de analizar los colores constituía tanto la alegría como el tormento de su vida, hasta tal punto, continuó diciendo, que "un día me encontré mirando el rostro sin vida de mi querida esposa y lo único que se me ocurrió fue observar sistemáticamente los colores, ¡como llevado por un reflejo automático!"

Esta confesión era, sin lugar a dudas, sincera, pero las pruebas que ofrece la pintura son bastante diferentes. Una ventisca de pintura blanca, gris y púrpura azota las almohadas de la cama; una terrible ventisca de pérdida que borrará para siempre las facciones de la mujer. En realidad, puede haber muy pocas pinturas de un lecho de muerte que sean tan intensamente sentidas o tan subjetivamente expresivas.

Y, sin embargo, se diría que Monet era ciego en este punto, que no veía la consecuencia de su propio acto de pintar. El positivismo y el carácter científico que reivindicaba para su arte nunca concordaron con la verdadera naturaleza de este. Lo mismo puede decirse de su amigo Émile Zola. Zola creía que sus novelas eran tan objetivas como informes de laboratorio. Su poder real (evidente en *Germinal*) procede de un profundo —y también oscuro— sentimiento inconsciente. En aquel momento, el manto cada vez más amplio de la investigación positivista ocultaba a veces la misma premonición de pérdida, aquellos mismos miedos de los que, años antes, Baudelaire había sido el profeta.

Y esto explica el hecho de que la *memoria* sea el eje no reconocido de toda la obra de Monet. Su famoso amor por el mar (en el que quería que lo enterraran a su muerte), los ríos, el agua, era tal vez una manera simbólica de hablar de las mareas, las fuentes, la recurrencia.

En 1896, volvió a pintar uno de los acantilados próximos de Dieppe, que ya había pintado en varias ocasiones catorce años antes: *Acantilado en Varengeville (garganta de Petit-Ailly)*. Esta pintura, como muchas otras de este mismo período, está muy trabajada, incrustada, y contiene un mínimo de contraste tonal. Recuerda la miel espesa. Su interés ya no es la escena instantánea, tal como la revela la luz, sino más bien la lenta disolución de la escena por la luz, una evolución que condujo hacia un arte más decorativo. O, al menos, esta es la "explicación" usual basada en las premisas del propio Monet.

A mí me parece que el interés de esta pintura reside en algo bastante diferente. Monet trabajó en ella un día tras otro creyendo que estaba interpretando el efecto de la luz del sol disolviendo, en un paño de miel colgado junto al mar, los matorrales y la hierba. Pero no era eso lo que hacía, y la pintura en realidad tiene muy poco que ver con la luz del sol. Lo que él mismo estaba disolviendo en un paño de miel eran todos sus recuerdos anteriores de aquel acantilado, de forma que este paño los absorbiera y los contuviera *todos*. Es este

deseo casi desesperado por salvarlo todo lo que la hace una imagen tan amorfa, tan sosa (y, sin embargo, si uno la reconoce por lo que es, también tan emocionante).

Y algo muy parecido es lo que sucede en las pinturas de los nenúfares de su jardín realizadas por Monet en el último período de su vida en Giverny (1900-1926). En estas pinturas (interminablemente retocadas, dada la imposibilidad óptica de la tarea de combinar las flores, los reflejos, la luz del sol, los juncos subacuáticos, las refracciones de la luz, las ondulaciones del agua, la superficie, el fondo), el verdadero objetivo no era ni decorativo ni óptico; era conservar todo lo que era esencial en aquel jardín, que él había construido y que ahora en la vejez apreciaba más que cualquier otra cosa en el mundo. El estanque de los nenúfares representado en la pintura iba a ser un estanque que lo recordara todo.

Y aquí nos encontramos ante el quid de la contradicción que vivió Monet como pintor. El impresionismo cerró el tiempo y el espacio en los que la pintura anterior había podido preservar la experiencia. Y como resultado de este cierre —que se vio, por supuesto, acompañado y finalmente determinado por los desarrollos sociales que tuvieron lugar a finales del siglo XIX—, ambos, pintor y espectador, se encontraron más solos que nunca, más agobiados por la ansiedad de que su propia experiencia era efímera y carente de sentido. Ni siquiera todo el encanto y la belleza de Île-de-France, un sueño dominguero del paraíso, podía consolarlos.

Solo Paul Cézanne comprendió lo que sucedía. Sin ayuda de nadie, impaciente, pero sostenido por una fe que no tenía ninguno de los impresionistas, se lanzó a la monumental tarea de crear una nueva forma de tiempo y espacio en la pintura, de modo que finalmente la experiencia pudiera volver a ser compartida.

***

Hay, sin duda, muchas maneras de visitar la magnífica exposición que el Gran Palais de París dedica estos días a la obra de Claude Monet. El visitante puede proceder como si avanzara por un camino rural. Un camino que, entre bosques o siguiendo la línea costera, terminará llevándole a Giverny, el lugar donde el pintor creó su querido jardín y pasó sus últimos años pintando una y otra vez los famosos nenúfares. La naturaleza que atraviesa este camino es claramente francesa, como lo es el término ‘impresionismo’. Es una naturaleza que hace que te enamores de la Francia de hace cien años.

Otra posibilidad es que el visitante escoja un solo cuadro, pongamos *El Petit-Ailly, Varengeville, a pleno sol* (1897). Monet pintó varias veces este acantilado, con el barranco cubierto de vegetación que se precipita hacia el mar y la llamada “casa del pescador”. Era para él un tema inagotable. Siguiendo las pequeñas pinceladas, las “comas” de pintura al óleo, uno puede dejar que su vista se pierda en el cuadro.

Entonces, esas innumerables pinceladas se entretejen, pero no forman un paño, sino un cesto de luz que contiene todos los sonidos que uno pueda recordar del verano en la costa normanda, hasta que el cesto se transforma en la tarde estival de cada espectador.

O también podemos aprovechar la oportunidad que nos brinda esta exposición de volver a situar en su contexto, ochenta y cuatro años después de su muerte, la figura de Monet. No se trata de enzarzarse en ninguna polémica académica, sino de intentar definir con mayor claridad adónde llegó su arte y cómo actúa en nosotros.

Se suele considerar a Monet como el maestro, el monumento, de los impresionistas, quienes se dejaron inspirar por los nuevos temas que descubrieron en la naturaleza, en la luz que no cesa de cambiar dependiendo del momento del día o de las condiciones atmosféricas. Su objetivo era fijar su visión de los momentos fugaces, con frecuencia, momentos felices. La luz y el color pasaron a ocupar un lugar preeminente, por encima de la forma y de la narración; su arte se basaba en una atenta observación de unos efectos atmosféricos en transformación constante. La luz y el color celebraban y al mismo tiempo refutaban lo efímero. Y todo ello en un clima cultural en el que el positivismo y el pragmatismo tenían un peso enorme.

Monet pintó la fachada de la catedral de Ruan treinta veces, y en cada lienzo captó una nueva transformación, conforme cambiaba la luz. Pintó veinte veces los mismos dos almiares. En unas ocasiones se quedaba satisfecho; en otras, frustrado. Sin embargo, seguía buscando algo más, decidido a ser cada vez más fiel, pero ¿a qué? ¿Al momento que pasa fugaz?

Creo que Monet, como muchos otros artistas innovadores, no sabía en qué consistía exactamente su innovación. O, para ser exactos, no sabía cómo llamar a lo que había logrado. Solo alcanzaba a reconocerlo intuitivamente, para luego volver a dudar.

Una obra clave para volver a situar a Monet es *Camille Monet en su lecho de muerte* (1879). En el cuadro vemos su cabeza envuelta en una toquilla y reclinada sobre las almohadas, la boca y los ojos ni cerrados ni abiertos, los hombros fláccidos. Los colores son los colores de las sombras y de la luz del anochecer en una loma sobre la que cae una nevada (las almohadas). Las punzantes pinceladas son diagonales. Vemos el rostro inmóvil de Camille a través de una ventisca de pérdida. La mayor parte de los cuadros en los que se representa un lecho de muerte le hacen pensar a uno en los sepultureros. Pero no así este, que trata del acto de partir, de irse a otro lado. Y es una de las grandes imágenes de duelo de la historia de la pintura.

Diez años antes de la temprana muerte de Camille, Monet había pintado una esquina de un campo nevado, y al fondo

de la escena, posada en una pequeña cancela, se ve una urraca. Y así tituló el cuadro, *La urraca*. Nuestra mirada se dirige hacia el pájaro blanco y negro porque es el centro de la composición y también porque sabemos que en cualquier momento alzará el vuelo. Está a punto de partir, de irse a otro lado.

Un año después de la muerte de Camille, pintó una serie de lienzos sobre el deshielo en el Sena. Era un tema que ya había abordado antes. Lo tituló *El deshielo*. Le fascinaba la desintegración y, sobre todo, la dislocación del hielo que antes había formado una masa fija, compacta y regular. Y ahora, rota e irregular, era arrastrada río abajo por la corriente.

Esos rectángulos de hielo blanquecinos que se lleva la corriente me hacen pensar en lienzos en blanco flotando en el agua. ¿Se le pasó a él la misma idea por la cabeza? Nunca lo sabremos.

Todos sus cuadros remiten a algo que fluye. Pero ¿se trata, como suponía la doctrina impresionista, del fluir del tiempo? No lo creo.

Mucho después de haber pintado a Camille en su lecho de muerte, Monet le contaba a su amigo Clemenceau en una carta el dolor que sintió, el susto que se llevó, al darse cuenta de pronto, mientras la pintaba, de que estaba estudiando su pálida cara y observando las pequeñas variaciones de tono y color que había producido la muerte en ella, como si se tratara de algo cotidiano, de algo que se observa normalmente. Y terminaba diciendo: "Igual que la mula que mueve la rueda del molino. Compadécete de mí, amigo mío".

Se queja porque, cuando deja los pinceles, no sabe explicar qué estaba haciendo ni adónde le han llevado las pinceladas.

Monet confesó una vez que no quería pintar las cosas, sino el aire que las rozaba, el aire envolvente. El aire envolvente ofrece continuidad y una extensión infinita. Si consigue pintar el aire, Monet podrá también seguirlo, como se sigue un pensamiento, si no fuera porque el aire opera sin palabras, y, cuando se lo pinta, solo está visiblemente presente en los colores, las pinceladas, las capas, los palimpsestos, las sombras, las caricias, los rasguños. A medida que se acerca más y más a este aire, este lo lleva, junto con el tema original, a otro lado. El flujo ya no es temporal, sino sustancial y extensivo.

¿Adónde lleva el aire, entonces, a él y al tema original? Hacia otras cosas que ha envuelto o envolverá, pero para las cuales no tenemos un nombre convenido. (Llamándolas abstractas no haríamos más que reconocer nuestra ignorancia.)

Monet se refirió muchas veces a una instantaneidad que intentaba captar. Puesto que forma parte de una sustancia indivisible que es infinitamente extensiva, el aire transforma esa instantaneidad en eternidad.

Las pinturas de la fachada de la catedral de Ruan dejan de ser registros de unos efectos fugaces y se transforman en respuestas, en unas correspondencias con otras cosas que

pertenecen a lo infinitamente extensivo. De este modo, la envoltura (el sobre) de aire que tocaba la catedral queda impregnada tanto por una meticulosa percepción de la catedral, la del pintor, como por una confirmación de aquellas percepciones provenientes de lugares que no tienen dirección.

Los cuadros de los almiares responden a la energía del calor del verano, a los cuatro estómagos de una vaca cuando rumia el alimento, a ciertos reflejos en el agua, a las rocas del mar, al pan, a unos mechones de pelo, a los poros de una piel viva, a las colmenas, a los sesos…

Al replantearnos la obra de Monet, quiero sugerir a los visitantes de la exposición que no vean los cuadros allí colgados como documentos de lo local y lo efímero, sino como panorámicas de lo universal y lo eterno. El otro lado, que aparece como una obsesión en todos ellos, es extensivo más que temporal, metafórico más que nostálgico.

Una de las flores favoritas de Monet era el lirio. No hay otra flor que pida con tanta energía ser pintada. Es algo que tiene que ver con la manera de abrirse de sus pétalos, ya perfectamente impresos. Los lirios se parecen a las profecías, sorprenden al tiempo que tranquilizan. Por eso, tal vez, le gustaban tanto.

---

1 Baudelaire, Charles, *Le cygne*, en *Les Fleurs du mal* [1861] (versión castellana: *El cisne*, en *Las flores del mal*, Akal, Madrid, 2017) [N. del Ed.].

Vincent van Gogh
1853-1890

Para un animal, su entorno y su hábitat natural son algo dado; para el hombre, pese a la fe de los empiristas, la realidad no es algo dado: hay que buscarla continuamente, hay que agarrarla; casi me sentiría tentado a decir que hay que *salvarla*. Nos enseñan a oponer lo real a lo imaginario, como si lo primero estuviera siempre a mano, y lo segundo alejado de nosotros. Esta oposición es falsa. Los acontecimientos siempre están al alcance de la mano. Pero la coherencia de esos acontecimientos, que es a lo que uno se refiere cuando habla de realidad, es una construcción de la imaginación. La realidad siempre *está más allá*, y esto es cierto tanto para los materialistas como para los idealistas. Para Karl Marx y para Platón. Independientemente de cómo la interprete cada uno, la realidad está al otro lado de una pantalla de clichés. Cada cultura produce la suya, en parte, para facilitar sus propias prácticas (para establecer hábitos), y, en parte, para consolidar su propio poder. La realidad es hostil con los que detentan poder.

Todos los artistas modernos han creído que sus innovaciones ofrecían una visión más próxima a la realidad, una manera de hacer la realidad más evidente. Es aquí, y solamente aquí, en donde el artista moderno y el revolucionario se han encontrado, a veces, codo con codo, ambos inspirados por la idea de derribar esa pantalla de clichés; unos clichés que se han ido haciendo cada vez más triviales y egoístas.

Sin embargo, muchos de estos artistas han degradado lo que encontraron al otro lado de la pantalla, a fin de adaptarlo a su propio talento y posición social como artistas. Cuando ha sucedido esto, se justifican con una de las docenas de variantes de la teoría del arte por el arte. Dicen: la realidad es arte. Esperan sacar un beneficio artístico de la realidad. De nadie es esto menos cierto que de Van Gogh.

Por sus cartas sabemos hasta qué punto era consciente de la existencia de la pantalla. Toda la historia de su vida es un infinito anhelo de realidad. Los colores, el clima mediterráneo, el sol eran para él vehículos que conducían hacia la realidad; no eran objetos de deseo en sí mismos. Su anhelo se intensificaba en las crisis sufridas cuando sentía que no lograba salvar realidad alguna. El que estas crisis hayan sido hoy diagnosticadas como esquizofrénicas o epilépticas no cambia las cosas; su contenido, a diferencia de su patología, era una visión de la realidad consumiéndose como un fénix.

También sabemos por sus cartas que nada era para él más sagrado que el trabajo. Veía la realidad física del trabajo, simultáneamente, como una necesidad, como una injusticia y como la esencia de la humanidad a lo largo de la historia. El acto creativo del artista era para él solamente uno más entre muchos actos similares. Creía que la mejor manera de aproximarse a la realidad era a través del trabajo, precisamente

porque la realidad misma era una forma de producción.

Sus cuadros expresan esto mejor que las palabras. Su supuesta torpeza, los gestos con los que extendía los pigmentos sobre la tela, los gestos (invisibles hoy, pero imaginables) con los que escogía y mezclaba los colores en la paleta, todos los gestos con los que manejaba y manufacturaba el material de la imagen pintada son análogos a la *actividad* de la existencia de lo que pinta. Sus cuadros imitan la existencia activa —el esfuerzo de ser— de lo que representan.

Una silla, una cama, un par de botas. El acto de pintarlos estaba en él más próximo que en cualquier otro pintor al acto de fabricarlos del carpintero o del zapatero. Junta los elementos del producto —patas, traveseras, respaldo, asiento; suela, palas, lengüeta, tacón— como si él también los estuviera ensamblando, *uniendo*, y como si el hecho de *ser unidos* constituyera su realidad.

Ante un paisaje, este mismo proceso era mucho más complicado y misterioso, pero seguía el mismo principio. Si imaginamos a Dios creando el mundo a partir de tierra y agua, a partir de arcilla, su manera de modelarla, para hacer un árbol o un trigal, podría muy bien parecerse a la manera en que Van Gogh manejaba la pintura cuando pintaba un árbol o un trigal. Pero Van Gogh era humano; no había en él nada de divino. No obstante, si uno piensa en la creación del mundo, solo puede imaginar el acto mediante la evidencia visual, aquí y ahora, de la energía de las fuerzas en juego. Y Van Gogh sintonizaba extraordinariamente bien con esas fuerzas.

Cuando pintaba un pequeño peral en flor, el acto de subir la savia, de formarse el brote, romperse el brote, abrirse la flor, aparecer los estambres, hacerse pegajosos los pistilos, todos estos actos estaban presentes en su acto de pintar. Cuando pintaba una carretera, tenía en mente a los peones camineros. Cuando pintaba la tierra surcada de un campo recién arado, su propio acto encerraba el movimiento de la reja removiendo la tierra. Mirara donde mirara, veía el esfuerzo de la existencia; y este esfuerzo, reconocido como tal, era lo que constituía para él la realidad.

Cuando pintaba su propia cara, pintaba la producción de su destino, pasado y futuro, de forma similar a como los quiromantes creen que pueden leer tal producción en las líneas de la mano. No todos sus contemporáneos, quienes en su mayoría lo consideraban anormal, eran tan estúpidos como hoy se pretende. Pintaba compulsivamente; ningún otro pintor ha sentido nunca un apremio comparable.

¿Cuál era la causa de la compulsión? Se sentía forzado a acercar cada vez más los dos actos de la producción: el del lienzo y el de la realidad representada. Mas tal obligación no se derivaba de una idea sobre el arte, por eso nunca se le ocurrió sacar provecho de la realidad, sino de un abrumador sentimiento de empatía. "Admiro al toro, al águila y al

hombre con tan profunda adoración que, con toda certeza, esto siempre impedirá que llegue a ser una persona ambiciosa.”

Se había impuesto llegar siempre más y más cerca, aproximarse y aproximarse y aproximarse. In extremis se acerca tanto que las estrellas en el cielo nocturno se convierten en torbellinos de luz; los cipreses, en ganglios de madera viva que responden a la fuerza del viento y el sol. Hay cuadros en los que él, el pintor, queda disuelto en la realidad. Pero en cientos de otros es él quien conduce al espectador lo más cerca que puede llegar un hombre, sin por ello perder su integridad, de ese proceso continuo mediante el cual se produce la realidad.

Antes, hace mucho tiempo, los cuadros eran comparados a los espejos. Los de Van Gogh podrían compararse a los rayos láser. No esperan recibir, salen al encuentro, y lo que atraviesan no es tanto el espacio vacío como un acto de producción, la producción del mundo. Una pintura tras otra son un modo de decir, asombrado, pero con cierto desasosiego: ¡atrévete a acercarte hasta aquí! ¡Atrévete a ver cómo funciona!

***

¿Se puede escribir todavía algo sobre él? Pienso en todas las palabras que ya se han escrito, incluidas las mías, y la respuesta es “no”. Si miro sus cuadros, la respuesta vuelve a ser “no”, aunque por una razón diferente: sus cuadros invitan al silencio. Casi iba a decir que ruegan silencio, y eso habría sido falso, pues ni una sola de sus imágenes, ni siquiera la del anciano con la cabeza entre las manos en el umbral de la eternidad, muestra el menor patetismo. Siempre detestó inspirar compasión y hacer chantaje.

Solo cuando veo sus dibujos me parece que merece la pena añadir algunas palabras. Tal vez porque sus dibujos tienen algo de escritura, y a menudo dibujaba en las cartas. El proyecto ideal habría sido dibujar el proceso que llevaba a sus dibujos, tomar prestada su mano de dibujante. Sin embargo, lo intentaré con palabras.

Cuando miro un dibujo suyo de un paisaje de los alrededores de las ruinas de la abadía de Montmajour, cerca de Arlés, realizado en julio de 1888, creo ver la respuesta a una cuestión obvia: ¿por qué ha llegado a ser este hombre el pintor más famoso del mundo?



Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour*, 1888.

El mito, las películas sobre él, los precios, su llamado martirio, sus brillantes colores, todo ello tuvo un papel y amplificó el atractivo global de su obra, pero no están en su origen. Es querido, me digo mirando el dibujo de los olivos, porque para él el acto de dibujar o de pintar era una forma de descubrir y de demostrar por qué amaba tan intensamente aquello a lo que estaba mirando, y aquello a lo que estaba mirando durante los ocho años de su vida como pintor (sí, solo ocho) pertenecía al ámbito de la vida cotidiana.

No se me ocurre otro pintor europeo cuya obra exprese un respeto tan franco por las cosas cotidianas, sin por ello elevarlas en alguna medida, sin referirse a su salvación mediante un ideal de lo que encarnan o a lo que sirven. Jean Siméon Chardin, Georges de La Tour, Gustave Courbet, Claude Monet, Nicolas de Staël, Joan Miró, Jasper Johns —por nombrar solo unos pocos— venían magistralmente apoyados por ideologías pictóricas, mientras que él, en cuanto abandonó su primera vocación de predicador, abandonó toda ideología. Se volvió estrictamente existencial, se quedó ideológicamente desnudo. La silla es una silla, no un trono. Las botas están gastadas de andar. Los girasoles son plantas, no constelaciones. El cartero reparte cartas. Los lirios morirán. Y de esta desnudez suya, que para sus contemporáneos era ingenuidad o locura, procedía su capacidad de amar, súbitamente y en cualquier momento, lo que veía delante de él. Agarraba entonces el lápiz o el pincel y se esforzaba por hacer realidad, por colmar ese amor. Un amante pintor que viene a afirmar la tosquedad de una ternura cotidiana con la que todos soñamos en nuestros mejores momentos y que reconocemos instantáneamente cuando la vemos enmarcada.

Palabras, palabras. ¿Cómo se ve esto en su práctica artística? Volvamos al dibujo. Es un dibujo a plumilla de caña. En un solo día hacía varios. A veces, como en este caso, directamente del natural; a veces, de sus propios cuadros colgados en la pared del estudio mientras se secaban.

No eran tanto estudios preparatorios como esperanzas

gráficas; mostraban de una forma sencilla, sin las complicaciones del pigmento, adónde esperaba que le condujera el acto de pintar. Eran mapas de su amor.

¿Qué vemos en este? Matas de tomillo, otros arbustos, rocas calizas, olivos en una ladera, una llanura a lo lejos, pájaros en el cielo. Moja la plumilla en tinta marrón, observa y marca el papel. Los gestos parten de la mano, de la muñeca, del brazo, del hombro, posiblemente también de los músculos del cuello; los trazos que hace en el papel, sin embargo, siguen unas corrientes de energía que no son físicamente suyas y que solo se hacen visibles cuando las dibuja. ¿Corrientes de energía? La energía de un árbol que crece, de una planta que busca la luz, de una rama que ha de acomodarse con sus vecinas, de las raíces de los cardos y de los arbustos, del peso de las rocas incrustadas en la ladera, de la puesta de sol, de la atracción por la sombra de todo lo que está vivo y padece el calor, del mistral que sopla del norte y ha moldeado los estratos de roca. Es una lista arbitraria; lo que no es arbitrario es el dibujo que sus trazos hacen sobre el papel. Se asemeja a una huella digital. ¿Una huella de quién?

Es un dibujo que valora la precisión —todos y cada uno de los trazos son explícitos e inequívocos—, pero se olvida completamente de sí mismo en su apertura con respecto a aquello con lo que se encuentra. Y el encuentro es tan próximo que es imposible distinguir de quién es cada trazo. Un mapa del amor, en verdad.

Dos años después, tres meses antes de su muerte, pintó un pequeño lienzo de dos campesinos cavando la tierra. Lo hizo de memoria, porque se refiere a aquellos que había pintado cinco años antes, en Holanda, y a las muchas imágenes que pintó a lo largo de su vida en homenaje a Jean-François Millet. Sin embargo, es también un cuadro cuyo tema encierra el mismo tipo de fusión que vemos en el dibujo.

Los dos hombres están pintados en los mismos colores —el marrón de la patata, el gris del azadón y el desvaído azul de las ropas de trabajo de los campesinos franceses— que el campo, el cielo y las colinas lejanas. Las pinceladas que representan sus extremidades son idénticas a aquellas que trazan los hoyos y los montículos del campo. Los codos levantados de los dos hombres se transforman en dos crestas más, dos cerros más, contra el horizonte.

El cuadro, por supuesto, no afirma que esos hombres sean “paletos”, que era el insulto que solían dedicar a los campesinos muchos ciudadanos de la época. La fusión de las figuras con la tierra se refiere a ese intercambio recíproco de energía que constituye la agricultura, y que explica, en definitiva, por qué la producción agrícola no puede ser sometida a unas leyes puramente económicas. También podría referirse, mediante su amor y respeto por los campesinos, a su propia práctica como pintor.

Tuvo que vivir toda su corta vida apostando con el riesgo

de perderse. La apuesta es visible en todos los autorretratos. Se mira como a un desconocido, o como a algo con lo que acaba de tropezarse. Sus retratos de otras personas son más personales; su enfoque, más cercano. Cuando las cosas iban demasiado lejos y se perdía completamente, las consecuencias, como nos lo recuerda su leyenda, eran catastróficas. Y esto es evidente en las pinturas y en los dibujos que hacía en esos momentos. La fusión se transformaba en una fisión. Todo borraba todo lo demás.



Vincent van Gogh, *Retrato del artista sin su barba*, 1889.

Cuando ganaba la apuesta —lo que sucedía casi siempre—, la ausencia de contornos en su identidad le permitía ser extraordinariamente abierto, lo hacía completamente permeable a aquello a lo que estaba mirando. ¿O me equivoco? Tal vez la ausencia de contornos le permitía darse, abandonarse y entrar e impregnar al otro. Posiblemente, se daban los

dos procesos, una vez más, como en el amor.

Palabras, palabras. Volvamos al dibujo de los olivos. Las ruinas de la abadía están, creo, detrás de nosotros. Es un lugar siniestro, o lo sería de no estar en ruinas. El sol, el mistral, los lagartos, las cigarras, la ocasional abubilla, todavía limpian sus muros (la abadía fue desmantelada durante la Revolución Francesa), todavía no han acabado de borrar las trivialidades del poder que encerraron un día y todavía siguen insistiendo en lo inmediato.

Sentado de espaldas al monasterio y mirando los árboles, le parece que el olivar empieza a acortar la distancia y a apretarse contra él. Reconoce la sensación; la ha experimentado, en el interior, en el exterior, en el Borinage, en París o aquí en la Provenza. A esta presión —que fue tal vez el único amor íntimo constante que conoció en su vida— responde a una velocidad increíble y con la máxima atención. Toca todo lo que ven sus ojos. Y la luz cae sobre los trazos en el papel de vitela de la misma forma que cae sobre los guijarros a sus pies, en uno de los cuales (en el papel) escribirá: Vincent.

Este dibujo parece contener hoy algo que tengo que denominar gratitud; una gratitud que no es fácil determinar. ¿La gratitud de lugar? ¿La suya? ¿La nuestra?

Käthe Kollwitz
1867-1945

Cuando conocí a Erhard Frommhold, a principios de la década de 1950, el centro de Dresde todavía estaba arrasado. El bombardeo aliado acaecido el 13 de febrero de 1945 había matado en una sola noche a cien mil civiles, la mayoría de ellos abrasados a temperaturas que alcanzaron casi los mil grados centígrados. Por aquellos años, Frommhold era editor en VEB Verlag der Kunst.

Fue mi primer editor. Me publicó un libro sobre el pintor italiano Renato Guttuso; y esto varios años antes de que apareciera un libro mío en Gran Bretaña. Gracias a él descubrí que, pese a mis dudas, era capaz de terminar un libro.

Erhard era una persona ágil; tenía aspecto de atleta o de futbolista. Tal vez, más esto último, pues procedía de una familia obrera. Tenía una energía asombrosa, concentrada y poco comunicativa, en cierto modo parecida al pulso que le latía en la base del cuello.

Tanto esta ligera energía suya como la devastación de la ciudad eran un testimonio en aquel momento de la fuerza de la historia. Entonces era la historia la que se escribía con mayúscula, y no las marcas comerciales. Lo que significaba o prometía la Historia, sin embargo, estaba abierto a interpretaciones varias. ¿Era o no mejor dejar las cosas estar?

Erhard era dos años menor que yo, pero cuando lo conocí en Dresde pensé que me llevaba varios años. Tenía más experiencia, había vivido más Historia. Fue una especie de hermano mayor elegido. Hoy, cuando todos los Malos Gobiernos del mundo han declarado obsoletos los principios de Fraternidad e Igualdad, puede que esto suene sentimental, pero no lo era.

No teníamos la intimidad que a veces comparten los hermanos naturales. Lo que compartíamos fraternalmente era cierta confianza: una confianza existencial que se derivaba, a fin de cuentas, de una lectura marxista de la historia. ¿Lectura o perspectiva? Perspectiva, diría yo, pues lo esencial era otro sentido del tiempo, el cual podía acomodar tanto el largo plazo (siglos) como lo urgente (mañana a las dos y media de la tarde).

Rara vez hablábamos de política en mucho detalle, en parte porque no compartíamos una lengua común, pero también porque los dos éramos secretamente inconformistas y nos oponíamos a toda simplificación. Los dos escuchábamos atentamente a Bertold Bretch, a quien habíamos nombrado tío de elección.

Uno de los relatos de las *Historias del señor Keuner*,[1] de Brecht, trata de Sócrates. Sócrates está oyendo pontificar interminablemente a uno de los sofistas, hasta que acaba por dar un paso adelante y afirmar: “¡Solo sé que no sé nada!”. Esta frase es acogida con un aplauso ensordecedor. Y el señor Keuner se pregunta si Sócrates tenía algo que añadir o

si lo que venía a continuación quedó ahogado por el aplauso durante los dos mil años siguientes.

Cuando oíamos esto, sonreíamos y nos mirábamos. Y en algún lugar, tras nuestro acuerdo, estaba el reconocimiento tácito de que cualquier iniciativa política original tiene que comenzar siendo clandestina, no por gusto del secreto, sino a causa de la paranoia innata de los que detentan el poder político.

En la República Democrática Alemana, todo el mundo era consciente de la historia, de sus legados, de su indiferencia y de sus contradicciones. A algunos les contrariaba, otros intentaban sacar provecho de ella, la mayoría se centraba en sobrevivir dejándola de lado, y unos pocos —muy pocos— intentaban vivir con dignidad al tiempo que la miraban a la cara día y noche. Erhard se encontraba entre estos últimos. Por eso era un ejemplo para mí, un héroe que tuvo una profunda influencia en lo que estaba intentando llegar a ser.

El suyo no era un ejemplo intelectual, sino ético. Me lo ofrecía el simple hecho de observarlo y tratar de responder a su proceder cotidiano, a la manera precisa que tenía de encarar los sucesos y de tratar con la gente.

¿Puedo definirlo? Nunca llegué a formularlo ni siquiera para mí mismo; era un ejemplo mudo, semejante a un tipo particular de silencio.

Me ofreció una piedra de toque para distinguir lo verdadero de lo falso, para distinguir, en los términos de Baruch Spinoza, entre lo adecuado y lo inadecuado.

Las piedras de toque, sin embargo, te lo indican con una reacción mineral, y no con un debate discursivo. La piedra de toque original era un pedernal que reaccionaba a la plata y al oro.

Al escribir esto pienso en el grabado de Käthe Kollwitz titulado *Obrera (con pendiente)*, de 1910.

Erhard y yo admirábamos a Kollwitz. Ella era tan bondadosa como indiferente era la Historia. Pero su horizonte no era más estrecho. De ahí todo el dolor que compartía.

Erhard miraba a la Historia sin miedo. Evaluaba las catástrofes del pasado y su escala, y elegía en consecuencia las propuestas que ofrecían un futuro más justo y más compasivo, sin olvidar en ningún momento que probablemente la persecución de esas propuestas entrañaría amenazas, acusaciones y una lucha incesante, pues la Historia, aun cuando se la reconozca, siempre es obstinada, contumaz.

En la década de 1970, a Erhard lo echaron de Verlag der Kunst, de la que para entonces era director, y lo acusaron, en razón de los libros que había publicado, de formalismo, decadencia burguesa y disidencia. Por suerte no lo encarcelaron. Simplemente lo condenaron a realizar trabajo socialmente útil: ayudante de jardinero de parques y jardines.

Miremos de nuevo el aguafuerte de Kollwitz. El pendiente

es una pequeña declaración de esperanza, pequeña pero no por ello menos orgullosa; y, sin embargo, queda completamente eclipsado por la luz del rostro, que es inseparable de su nobleza. Al mismo tiempo, el rostro ha sido dibujado con líneas negras tomadas de la oscuridad circundante. ¡Y por eso, tal vez, eligió llevar pendientes!

El ejemplo de Erhard ofrecía una esperanza pequeña, reservada y persistente. Era una encarnación de la entereza. Una entereza que no era pasiva, sino activa, una entereza que era el resultado de asumir la Historia, una entereza que garantizaba una continuidad pese a la obstinación de la Historia.

Un sentido de pertenencia a lo que ha sido y a lo que ha de venir es lo que diferencia al hombre de los otros animales. No obstante, enfrentarse a la Historia significa enfrentarse a lo trágico. Por eso tantos prefieren mirar hacia otro lado. Para decidir comprometerse con la Historia, aunque la decisión sea una decisión desesperada, hace falta esperanza. Un arete de esperanza.

> Refiero a la fortaleza todas las acciones que derivan de los afectos que se remiten al alma en cuanto que entiende, y divido a aquella en firmeza y generosidad. Por “firmeza” entiendo el deseo por el que cada uno se esfuerza en conservar su ser, en virtud del solo dictamen de la razón. Por “generosidad” entiendo el deseo por el que cada uno se esfuerza, en virtud del solo dictamen de la razón, en ayudar a los demás hombres y unirse a ellos mediante la amistad. Y así, refiero a la firmeza aquellas acciones que buscan solo la utilidad del agente, y a la generosidad, aquellas que buscan también la utilidad de otro. Así pues, la templanza, la sobriedad y la presencia de ánimo en los peligros, etc. son clases de firmeza; la modestia, la clemencia, etc. son clases de generosidad.
>
> Con esto, creo haber explicado y mostrado por sus primeras causas los principales afectos y fluctuaciones del ánimo que surgen de la composición de tres afectos primitivos, a saber: el deseo, la alegría y la tristeza. Por ello, es evidente que nosotros somos movidos de muchas maneras por las causas exteriores, y que, semejantes a las olas del mar agitadas por los vientos contrarios, nos balanceamos, ignorantes de nuestro destino y del futuro acontecer.[2]

> Entiendo por cuerpo un modo que expresa de cierta y determinada manera la esencia de Dios, en cuanto se la considera como cosa extensa.[3]

1 Brecht, Bertold, *Geschichten vom Herrn Keuner*, Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1973 (versión castellana: *Historias del señor Keuner*, en *Narrativa completa* (vol. 3), Alianza, Madrid, 1998) [N. del Ed.].

2 Spinoza, Baruch, *Ética*, Alianza, Madrid, 1987, parte tercera, proposición LIX, escolio [N. del Ed.].

3 Ibíd., parte segunda, definición I [N. del Ed.].

Henri Matisse
1869-1954

Desde siempre se ha reconocido la grandeza artística de Matisse, pero no siempre se ha entendido completamente esa grandeza. En un clima ideológico de angustia y nostalgia, es bastante probable que a un artista que, sinceramente y por encima de todo lo demás, celebró el Placer, un artista cuyas obras son una afirmación de que las mejores cosas de la vida son inmediatas y están ahí para servirse de ellas, no se lo considere lo suficientemente serio. Y, de hecho, en las notas necrológicas aparecidas tras su muerte la palabra "encantador" aparecía con demasiada frecuencia. "Quiero que la gente preocupada, fatigada por el exceso de trabajo, tenga una sensación apacible cuando contemple mis pinturas." Esa era la intención de Matisse. Y hoy, cuando repasamos toda su extensa obra, vemos que representa una evolución constante hacia el objetivo, y que sus obras de los últimos quince o veinte años son las que más se acercan a ese deseo.

El logro artístico de Matisse se basa en su uso —o, en el contexto del arte occidental contemporáneo, se podría decir "su invención"— del color puro. Esta expresión, sin embargo, precisa una explicación. El color puro, tal como Matisse lo entendía, no tenía nada que ver con el color abstracto. Siempre afirmó que el color "debe servir a la expresión". Lo que quería expresar era "el sentimiento casi religioso" que le provocaba la vida sensual, la bendición que suponían la luz del sol, las flores, las mujeres, las frutas, el sueño.

Cuando el color se incorpora a un motivo regular —como en el caso de una alfombra persa—, constituye un elemento secundario o complementario: la lógica del motivo es lo primero. Cuando se utiliza en la pintura, por lo general, sirve ya sea de elemento decorativo, embellecedor de las formas —como, por ejemplo, en Sandro Botticelli—, ya sea de fuerza que les añade una emoción suplementaria, como en el caso de Vincent van Gogh. En las obras tardías de Matisse, el color pasa a ser un factor enteramente dominante. Se diría que sus colores ni embellecen ni intensifican las formas, sino que las elevan, las transportan hasta la superficie misma del lienzo. Sus rojos, sus negros, sus dorados, sus azules fluyen sobre el lienzo con la fuerza y, sin embargo, la profunda placidez, del agua sobre una presa, llevándose con ellos, en su corriente, las formas.

Este proceso entraña obviamente cierta distorsión. Pero la distorsión se debe mucho más a las ideas preconcebidas de la gente sobre el arte que a la naturaleza. Los numerosos dibujos que hacía Matisse antes de llegar a la resolución definitiva respecto al color son una prueba del trabajo que se tomaba a fin de preservar el carácter esencial del tema, al tiempo que lo hacía lo bastante "boyante" (en el sentido de "flotante") para navegar en la corriente de su esquema de color. El efecto de esas pinturas es, ciertamente, el que él esperaba

lograr. Sus temas invitan, uno se embarca, y entonces la corriente de las zonas de color le sujeta en un equilibrio tan firme que uno tiene la sensación de movimiento constante, una sensación de movimiento en el que se ha eliminado toda fricción.

Nadie que no haya pintado puede apreciar enteramente lo que hay detrás del dominio del color en Matisse. Es relativamente fácil lograr cierta unidad en una pintura permitiendo que domine un color o atenuando todos los colores. Matisse no hacía ninguna de las dos cosas. Entrechocaba los colores como si fueran platillos, y el efecto que conseguía era semejante a una nana.



Henri Matisse, *El periquito y la sirena*, 1952-1953.

Tal vez, la mejor manera de definir el genio de Matisse es compararlo con algunos de sus contemporáneos también profundamente interesados en el color. Los colores de Pierre Bonnard se disuelven, de modo que sus temas se hacen inalcanzables, nostálgicos. Los colores de Matisse no podrían estar más presentes, no podrían ser más notorios, al tiempo que logran una paz en la que no hay rastro de nostalgia. Georges Braque cultivó su sensibilidad hasta que se convirtió en algo muy valioso. Matisse amplió su sensibilidad hasta que se hizo tan amplia como su gama de colores, y decía que deseaba que su arte fuera “algo parecido a una buena butaca”. Raoul Dufy compartía con Matisse el sentido del placer, y sus colores eran tan alegres como las fiestas que pintaba; pero los colores de Matisse, que no son menos alegres, van más allá de la alegría para manifestar entusiasmo. El único hombre que puede igualarse a Matisse como colorista es Fernand Léger, pero sus objetivos son tan distintos que apenas son comparables. Léger es esencialmente un artista épico, cívico; Matisse es esencialmente lírico y personal.

Decía que las pinturas y los diseños de los últimos quince años eran los mejores de Matisse. Obviamente produjo muchas obras excelentes antes de llegar a los setenta. Pero hasta entonces, creo yo, no tuvo ese control completo de su arte, el control que necesitaba. Se trataba, como él mismo decía, de “organizarse la cabeza”. Como la mayoría de los coloristas, era un pintor intuitivo, pero se daba cuenta de que era necesario escoger rigurosamente entre sus muchos “instintos” a fin de hacerlos objetivos y poder así construir algo racional basado en ellos. Este control establece la importantísima

diferencia entre registrar una sensación y reconstruir una emoción en una imagen dada. Los fauvistas, cuyo maestro era Matisse, registraban sensaciones. Sus cuadros eran (y son) frescos y estimulantes, pero contaban con la excitación forzada que evocaban. Cuando Matisse pintaba destellos rojos en un fondo de rayas azul ultramarino y magenta para describir el movimiento de los peces de colores en una pecera, lo que comunicaba era una sorpresa placentera: uno se queda pasmado por lo que se diría un momento culminante, pero a ello no le sigue un desenlace. Fue por esto, creo yo, por lo que Matisse terminó abandonando el fauvismo y retornó a una forma de pintura más disciplinada. Entre 1914 y 1918 produjo unos cuadros en los que representaba sobre todo interiores, magníficos en su resonante colorido, pero cuyos colores parecen *ensamblados*, más que dinámicos, como los muebles de una habitación. Y luego se pasó diez años pintando sus famosas odaliscas. En estos cuadros el color es más libre y más hondo, pero, al estar basado en una intensificación del color local real de cada objeto, tiene cierto efecto exótico. Este período, sin embargo, le condujo a su última fase, la mejor: la fase en la que consiguió combinar la energía del primer fauvismo con una sabiduría visual bastante objetiva.

No cabe duda de que la imaginación y el gusto de Matisse responden a los estándares de la alta burguesía francesa. Ninguna otra clase en el mundo moderno disfrutaba del tipo de lujo, del aislamiento y del buen gusto que se expresan en las obras de Matisse. Fue su estrechez de miras (no se me ocurre otro artista moderno menos interesado en la historia o la psicología) lo que lo libró de las actitudes negativas y destructivas del modo de vida de la alta burguesía al que pertenecía su arte. Fue su estrechez de miras lo que le permitió disfrutar de ese modo de vida sin que este lo corrompiera o sin criticarlo. Retuvo durante toda su carrera algo de esa ingenua capacidad de asombro de Paolo Veronese ante la posibilidad de riqueza y de lujo que podía haber en la vida. Solo pensaba en sedas, en mobiliarios, cortinas y alfombras fabulosas, en la luz de la Costa Azul tamizada por las persianas, en mujeres ociosas, sin nada más que hacer que estar tumbadas en la hierba o en una alfombra para el deleite de unos tranquilos ojos masculinos, en macizos de flores y acuarios privados, en joyas, modistas y frutas perfectas; era lo único que veía, como si esos placeres o esos dones, que no han sido dañados por la mención de su precio, siguieran siendo el deseo y la ambición del mundo entero. Pero de esa visión destiló experiencias ligadas a placeres sensuales que, disociadas de sus circunstancias, se convierten en experiencias universales.

Fernand Léger
1881-1955

Desde mediados del siglo XIX, todos los artistas de cierta valía se vieron forzados a pensar en el futuro, porque sus obras eran mal comprendidas en el presente. El propio concepto de vanguardia lo sugiere. Y también lo sugiere el significado cualitativo que ha adquirido la palabra "moderno". Para quienes lo produjeron, *arte moderno* no significaba el arte de hoy, opuesto al de ayer, sino el arte de mañana, opuesto a los gustos conservadores de hoy. Todos y cada uno de los pintores importantes desde 1848 han tenido que depender de su fe en el futuro. El hecho de creer que el futuro sería diferente, y *mejor,* era el resultado de su percepción (a veces, completamente consciente y, a veces, no más de una leve intuición) de vivir en una época de profundos cambios sociales. *Desde mediados del siglo XIX, el socialismo prometía la alternativa que mantuvo el futuro abierto y que hizo que pareciera finito el poder (y el convencionalismo) de las clases dirigentes.* Sería absurdo sugerir que todos los grandes pintores del siglo XIX eran socialistas; pero lo que sin duda es verdad es que todos ellos esperaban que las innovaciones que proponían sirvieran a un futuro más pródigo.

Fernand Léger fue único, en el sentido de que hizo de su visión de este futuro el tema de su arte.



Fernand Léger, *El gran desfile*, 1955.

Los temas de Léger son las ciudades, la maquinaria, los obreros trabajando, los ciclistas, los nadadores, los excursionistas, las mujeres en la cocina, el circo, los acróbatas, las naturalezas muertas —a veces de objetos funcionales, como llaves, paraguas, tenazas— y los paisajes. Una lista similar de los temas más recurrentes en Pablo Picasso sería esta: las corridas de toros, el minotauro, las diosas, las mujeres sentadas en butacas, las mandolinas, las calaveras, los búhos, los arlequines, las cabras, los cervatillos, los cuadros de otros pintores. En sus intereses, Picasso no pertenece al siglo XX. Es por la manera de poner en práctica su temperamento,

su genio, por lo que Picasso es un hombre moderno. A los demás grandes pintores de la misma generación —Georges Braque, Henri Matisse, Marc Chagall, Georges Rouault— les interesaron unos temas muy especializados. A Braque, por ejemplo, el interior de su estudio; a Chagall, los recuerdos de su juventud en Rusia. Léger fue el único pintor de su generación que incluyó en su obra sistemáticamente los objetos y los materiales de los que vive hoy rodeado a diario cualquier habitante de las ciudades. ¿En qué otro artista encontraría uno automóviles, estructuras metálicas, plantillas, vigas, cables eléctricos, matrículas, señales de tráfico, cocinas de gas, muebles funcionales, bicicletas, tiendas de campaña, llaves, candados, tazas y platos baratos?

Léger constituye, pues, una excepción en el sentido de que su arte está repleto de referencias directas a la vida urbana moderna. Pero esto en sí mismo no podría convertirlo en un pintor importante. La función de la pintura no es la de ser una enciclopedia ilustrada. Hemos de ir más allá y preguntarnos: ¿a qué equivalen estas referencias? ¿Cuál es el interés de Léger en las herramientas, artefactos y ornamentos de la ciudad del siglo xx?

Cuando se estudia la obra de un artista en su conjunto, suele descubrirse que tiene una temática constante, subyacente, una especie de tema oculto, al tiempo que *perenne*. Por ejemplo, el tema perenne de Théodore Géricault era la entereza. El de Rembrandt, el envejecimiento. El tema perenne subyacente refleja una inclinación de la imaginación del artista; revela esa área de la experiencia a la que su temperamento le obliga a volver una y otra vez, y desde la cual crea unos niveles de interés con los que juzgar los diferentes temas comunes conforme se le van presentado. No hay prácticamente un cuadro de Rembrandt que no resalte de algún modo la trascendencia de envejecer. El tema perenne de Matisse es el bálsamo del ocio. El de Picasso es el ciclo de creación y destrucción. El de Léger es la mecanización. No puede pintar un paisaje sin incluir la base de una torre de alta tensión o unos cables del telégrafo. No puede pintar un árbol sin poner unos tablones o unos postes a su lado. Siempre que pinta un objeto natural, lo yuxtapone deliberadamente a otro manufacturado, como si la comparación incrementara el valor de ambos. Solo cuando pinta mujeres desnudas parece satisfecho dejando que sean incomparables.

Cierto número de artistas del siglo xx mostraron interés en las máquinas, aunque, por sorprendente que parezca, a la mayoría no parecieron interesarles. Los futuristas en Italia, Piet Mondrian y el grupo De Stijl en Holanda, los constructivistas en Rusia, Wyndham Lewis y los vorticistas en Inglaterra, y artistas como Roger de la Fresnaye y Robert Delaunay en Francia, todos se construyeron teorías estéticas basadas en la máquina, pero ninguno de ellos pensó en la máquina como un medio de producción que daba lugar a unos

cambios revolucionarios inevitables en las relaciones entre los hombres. Vieron en ella, sin embargo, un "símbolo" de la vida moderna, el medio con el cual satisfacer su lascivo deseo personal de poder, un monstruo de Frankenstein o un enigma fascinante. Trataron la máquina como si fuera una nueva estrella en el firmamento, aunque discrepaban en la interpretación de sus prodigios. Solo Léger fue diferente. Solo Léger vio la máquina como lo que era: una herramienta. Una herramienta en las manos de los hombres, tanto en el sentido práctico como en el histórico.

Este es quizá el mejor lugar para examinar una acusación que con harta frecuencia se le hace a Léger: que sacrifica lo humano en aras de lo mecánico y que sus figuras son "frías" como robots. He oído esta acusación en Bond Street, en boca de quienes, puesto que han pagado un buen dinero, esperan que el arte los consuele de los desastres del mundo; pero también la he oído en Moscú, en boca de expertos en arte que quieren juzgar a Léger con los estándares de Iliá Repin. Este error interpretativo surge del hecho de que Léger es algo tan raro en el arte europeo reciente que casi nos hemos olvidado de la existencia de la categoría artística a la que pertenece. Léger es un pintor *épico*. Esto no quiere decir que pinte ilustraciones para las obras de Homero. Lo que quiere decir es que ve la *mecanización*, su tema perenne, como una épica humana, una aventura en la que el hombre es el héroe. Y, si la palabra no estuviera tan desacreditada, también podría decirse que es un pintor monumental. No le preocupa la psicología individual ni los matices de las diferentes sensaciones: lo que le interesa es la acción y la conquista. Como los estándares mediante los cuales juzgamos la pintura se crearon en el Renacimiento y, en general, este fue el período del descubrimiento burgués del sujeto, apenas ha habido pintores épicos. En cierto modo, un modo extraordinariamente complejo, Miguel Ángel lo fue, y si comparamos a Léger con Miguel Ángel, de quien tanto aprendió, veremos lo "tradicional" que se vuelve Léger de pronto. Pero la mejor prueba de todas es poner a Léger al lado de los escultores griegos del siglo v a. C. Naturalmente, las diferencias son enormes, pero la cualidad de las emociones implícitas y *la distancia a la que se sitúa el artista respecto al carácter de sus temas* son muy semejantes. Las figuras humanas de *Los loros*, por ejemplo, no son más "frías" o más impersonales que el *Doríforo* de Policleto. Es absurdo aplicar los mismos estándares a todas las categorías del arte, y hacerlo delata cierta vulgarización esencial del gusto. El artista épico procura encontrar una imagen para el conjunto de la humanidad. El lírico intenta mostrar el mundo en la imagen de su experiencia personal. Los dos se enfrentan a la realidad, pero desde posiciones opuestas.

La actitud de Léger con respecto a la mecanización no se mantuvo igual a lo largo de su vida. Cambió y evolucionó a medida que aumentaba su comprensión de la política y de la

historia. Su obra se puede dividir a grandes rasgos en tres períodos. Voy a intentar describir brevemente la actitud que nos sugiere cada período a fin de facilitar la comprensión de su planteamiento *general* y la coherencia que dirigió su pensamiento.

En su obra temprana, hasta 1918, más o menos, le fascinó (y es bueno recordar aquí que provenía de una familia de agricultores normandos) el material básico de la industria moderna: el acero. Se hizo cubista, pero para él, a diferencia de los otros cubistas, la atracción del cubismo no residía en su sistema intelectual, sino en su uso de formas *metálicas* esencialmente manufacturadas. La fundición, el torneado, el pulido, el fresado y el laminado del acero eran procesos que encendieron la imaginación del joven Léger, dándole un sentido de modernidad y de un nuevo tipo de belleza. La limpieza y la fuerza del nuevo material puede que le sugirieran también un contraste simbólico con la hipocresía y la corrupción del mundo burgués, que se precipitaba, con una autocomplacencia y una confianza absurdas, hacia la guerra de 1914. Simplifico, sin duda, y no quiero llevar a nadie a error a consecuencia de la simplificación. Léger no pintaba imágenes del acero. Pintaba y dibujaba desnudos, retratos, soldados, pistolas, aeroplanos, árboles, una boda. Pero en toda su obra de esta época utiliza formas (y con frecuencia colores) que sugieren el metal y una nueva conciencia de la velocidad y de la fuerza mecánica. Todos los artistas de ese período eran conscientes de estar viviendo en el umbral de un mundo nuevo. Sabían que eran precursores. Pero típico de Léger fue que lo nuevo estuviera representado por un nuevo material.

El segundo período de la obra de Léger abarca aproximadamente desde 1920 hasta 1930. Su interés pasó de los materiales básicos a los productos industriales acabados. Empezó a pintar naturalezas muertas, interiores, escenas callejeras, talleres, y todo ello para resaltar la misma idea: la de la ciudad mecanizada. En muchos de los cuadros se introducen figuras humanas: mujeres con niños en cocinas modernas, hombres con máquinas. La relación de las figuras con su entorno es muy importante. Es esa relación la que impide sospechar que Léger se limita a celebrar esos artículos de consumo porque sí. Esas cocinas modernas no son anuncios de pintura ni de suelos de linóleo ni de bungalós modernos. Lo que pretenden es mostrar (desde el punto de vista de la pintura, sin dar un sermón) hasta qué punto la tecnología moderna y los medios de producción modernos permiten a los seres humanos construir el entorno que necesitan, *de modo que la naturaleza y el mundo material se humanicen completamente*. Es como si en estos cuadros Léger dijera: ya no es necesario separar al hombre de lo que hace, porque ahora ya tiene poder para hacer todo lo que necesita, a fin de que lo que tiene y lo que hace se conviertan en una extensión de él mismo. Y, en la imaginación de Léger, esto se basaba en el hecho de que, por primera vez en la historia, tenemos los

medios de producción para crear un mundo de abundancia.

El tercer período va desde 1930 hasta su muerte, en 1955. Aquí vuelve a cambiar el centro de interés; esta vez pasa de los medios de producción a las relaciones productivas. Durante estos veinticinco años Léger pintó ciclistas, excursionistas, acróbatas, nadadores sumergiéndose en el agua, obreros de la construcción. De primeras, estos temas podrían parecer misteriosamente irrelevantes para lo que acabo de decir. Pero lo explicaré. Todos esos temas entrañan grupos de gente, y en todos los casos esa gente está representada de tal manera que a nadie le puede caber la menor duda de que son trabajadores modernos. Se podría decir, de una forma más general, que los temas recurrentes de Léger en este período son los obreros trabajando y en su tiempo libre. No son, claro está, pinturas documentales. Es más, no hacen ningún comentario directo sobre las condiciones de trabajo en ese momento, el momento en que fueron pintados los cuadros. Como todos los cuadros de Léger, son positivos, alegres y felices y, en comparación con las obras de la mayor parte de sus contemporáneos, extrañamente despreocupados. Se nos podrían ocurrir preguntas como ¿qué relevancia tienen estos cuadros? ¿Hacen algo, además de sonreír?

Yo creo que su relevancia es verdaderamente obvia, y si no se ha entendido bien se debe solo a que la mayoría de la gente no se ha molestado en trazar la evolución de Léger, ni siquiera de una forma tan esquemática como estamos haciendo aquí. Léger sabía que los nuevos medios de producción hacían inevitable que surgieran nuevas relaciones sociales; sabía que la industrialización, que originariamente solo el capitalismo podía llevar a la práctica, ya había creado una clase obrera que terminaría por destruir el capitalismo y estableciendo el socialismo. Para Léger, este proceso (que describimos en un lenguaje abstracto) llegó a estar implícito en la imagen misma de unos alicates, un auricular o un rollo de película. Y en los cuadros de este último período parece celebrar proféticamente la liberación del hombre de las intolerables contradicciones del final del mundo tardocapitalista. Quiero recalcar que esta interpretación no es el resultado de argucia alguna para llevar el agua a mi molino. Un cuadro tras otro insiste en el mismo tema. Invariablemente hay un grupo de figuras, invariablemente están conectadas unas con otras mediante un sencillo movimiento, invariablemente se hace hincapié en el significado de esta conexión mediante los gestos, suaves y tiernos, de sus manos; invariablemente, el instrumental moderno, las herramientas que están empleando, se muestra a modo de confirmación del siglo; e invariablemente, las figuras han entrado en un medio nuevo y más libre. Los excursionistas están en el campo, los nadadores, en el aire, lanzándose al agua, los acróbatas parecen ingrávidos, los obreros de la construcción están en las nubes. Son unas imágenes que hablan de libertad, la cual es

el resultado de la suma de las capacidades humanas cuando, en las relaciones entre los hombres, se han eliminado las grandes contradicciones.

No hay una manera fluida de describir con palabras el estilo de un artista y de trazar su evolución estilística: el resultado es siempre torpe. No obstante, quiero hacer algunas observaciones sobre la manera de pintar de Léger, porque, si no se tiene en consideración la forma de su arte, toda evaluación de su contenido será parcial y estará distorsionada, y también porque Léger es un claro ejemplo de que cuando un artista está seguro de lo que quiere expresar, esta seguridad se revela de una forma tan lógica en su estilo como en sus temas o su contenido.

Ya he hecho referencia a la deuda de Léger con el cubismo y a su especialísimo (de hecho, único) uso del lenguaje de los cubistas. El cubismo era para él la única manera de demostrar la cualidad de esos nuevos materiales y máquinas que tanto le impactaban. Léger era un hombre de los que prefieren empezar con algo tangible (más adelante hablaré del efecto que tiene esto en su estilo). Él siempre se refería a sus temas como "objetos". En el Renacimiento, la pasión científica dominó a algunos pintores. Creo que no mentiría quien dijera que Léger fue el primer artista que expresó la pasión por la tecnología. Y empezó valiéndose del estilo del cubismo para comunicar su entusiasmo con la potencialidad de los nuevos materiales.

En el segundo período de su obra, cuando los productos industriales se convirtieron en el centro de su interés, su estilo pictórico es una prueba de hasta qué punto era consciente de lo que decía. Se dio cuenta (¡ya en 1918!) de que la fabricación en serie iba a crear nuevos valores estéticos. Hoy, rodeados como estamos de una vulgaridad comercial sin precedentes, nos resulta difícil no confundir los nuevos valores de la producción en serie con las tretas comerciales de los vendedores para colocar sus artículos, pero no son, claro está, lo mismo. La producción en serie convierte muchos valores estéticos del pasado en valores puramente esnobs. (Hoy todas las mujeres pueden tener un bolso de plástico, igual de bueno que uno de cuero, por lo que las cualidades de un buen bolso de cuero pasan a ser solo un símbolo de estatus.) Al principio se compararán irremediablemente las cualidades del objeto producido en serie y las del hecho a mano: su "anonimia" se comparará con la "individualidad", y su regularidad con una "interesante" irregularidad. (A medida que se empezó a producir cerámica en serie, la cerámica artística, a fin de poner de relieve y de darle un valor espurio al factor hecho a mano, se ha hecho más tosca y cada vez más irregular.)

Léger convirtió en un punto cardinal de su estilo de ese momento celebrar el valor estético especial del objeto producido en serie. Los colores son básicos, sin tonalidades, y vivos; las formas, regulares y fijas. Hay un mínimo de gesto y